Die Buffoopern Baldassare Galuppis

Ein Beitrag zur Geschichte der italienischen komischen Oper im 18. Jahrhundert

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

genehmigt von der

Philosophischen Fakultät der Friedrich-Wilhelms-Universität

zu Berlin

Von

Werner Bollert

aus Berlin

Tag der mündlichen Prüfung: 15. November 1934.

Tag der Promotion: 10. Mai 1935.

Buch- und Kunstdruckerei Wilh. Postberg, Bottrop i.W.

1935

2

Referenten: Professor Dr. Arnold Schering
Professor Dr. Johannes Wolf

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Gliederung:

A. Einleitung.

B. Zur Vorgeschichte der venezianischen komischen Oper bis Galuppi.

C. Galuppi als Buffokomponist. Allgemeiner Teil.

D. Galuppi als Buffokomponist. Besonderer Teil.

I. Die Texte.

II. Die Musik.

1. Die Arien und Duette.

a) Arienformen.
b) Arienthematik.

2. Introduktion, Chor, Finale.

3. Die Rezitative.

4. Die Opernsinfonien und die sonstigen kleineren Instrumentalstücke.

5. Die Ballette.

6. Die Instrumentation.

Anhang I: Urteile über Galuppi, insbesondere als Buffokomponist (Auswahl).

Anhang II: Philologisch-kritischer Vergleich verschiedener Textbücher und Partituren derselben Werke (Auswahl).

Anhang III: Ueber einige dem Galuppi zugeschriebene Werke.

Anhang IV: Ueber die Art und Weise, wie Salieri seine erste Buffooper komponierte.

Literaturverzeichnis.

Notenbeispiele.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41550815_0008

A. Einleitung.

Mehr denn je ist Venedig im 18. Jahrhundert „das Lächeln der Welt", der Ort des Vergnügens, den sich kein Fremder entgehen läßt; ja, man hat, wenn man zeitgenössische Reisebeschreibungen liest, fast den Eindruck, als ob das Leben in der Lagunenstadt keine Schwere gehabt hätte, so bunt und heiter fließt es dahin. Und reizvoll macht die Atmosphäre der Stadt noch das Abenteuerliche, das uns in den verschiedensten Formen entgegentritt.

Dabei ist Venedigs politische Lage nichts weniger als großartig; kraftlos, hält sich die alte Republik nur noch deshalb, weil bisher keine auswärtige Macht sie einfach über den Haufen gerannt hat. Im Innern macht sich die Regierung nur dann bemerkbar, wenn jemand etwa (wie z. B. Casanova) es wagte, irgend etwas Negatives oder auch nur Spöttisches über sie und ihre Einrichtungen zu äußern, und im Geheimen wacht die Inquisition, die jeden, der sich irgendwie mißliebig machte, ins Gefängnis steckte oder aus Venetien verbannte.

Die alten Adelsfamilien waren nun völlig verarmt, und der junge Geldadel nur noch zum Geschäftemachen gut genug. Die Männer gerade der führenden Familien waren weibisch geworden, und so ist es nicht überraschend zu sehen — in Kultur und Lebensstil der untergehenden Republik prägt es sich deutlich aus —, daß jetzt im Rokoko die Frau die Herrschaft antritt und bestimmend wird, nicht nur im privaten, sondern auch im öffentlichen Leben. Am charakteristischsten ist hier die schon fast selbstverständlich gewordene Einrichtung des „Cicisbeo", des Hausfreundes der Frau; charakteristisch auch, welche Wichtigkeit nun Mode und Putz einnehmen, wieviel Zeit dafür geopfert wird. Schokolade ist d a s Getränk der Zeit. Stets kehren in den zahllosen Reiseberichten Beschreibungen wieder von dem heiteren und anziehenden Volksleben, von den Spielsälen, den Kasinos, den kirchlichen und weltlichen Festen (von denen die ersteren an Sinn und Bedeutung mehr und mehr verlieren, immer weltlicher werden), von all den Plätzen, zu denen auch der Fremde ungehindert Zutritt hatte. Viele Gedanken machte man sich in Venedig nicht, höchstens darüber dachte man nach, wie man sich am besten amüsieren und sein Leben genießen könnte. Bei dieser Ungebundenheit der Sitten, dieser Mannigfaltigkeit der Zerstreuungen konnte die weltliche Musik, Theater und Oper, bloß profitieren. Allerdings muß man sich dabei über zwei Tatsachen klar sein. Erstens bildete die Oper in Venedig einfach einen Teil des Carnevals. So war es schon im 17. Jahrhundert gewesen, wie es ganz deutlich aus St. Disdier[1]) hervorgeht, der die Oper unter den öffentlichen Vergnügungen des Carnevals beschreibt, neben Tanzvergnügen, Spielsälen, Jahrmarkt, Kurtisanen, Faust- und Ringkämpfen.

[1]) St. Disdier, La ville et la république de Venise, Paris 1680.

„Das Publikum wollte vor allen Dingen unterhalten sein. Man wollte sich aufregen und man wollte lachen, das genügte den meisten“ [2]). Zweitens wurde in einem solchen Jahrhundert eine ungeheure Fülle von Musik verbraucht. Die Vergangenheit galt nichts; auf allen Gebieten, und nicht zuletzt in der Oper, wollte man fortwährend Neues sehen und hören. Das zeigt sehr gut Wiels [3]) Opernverzeichnis. Die meisten Werke wurden nur einmal in derselben Stadt aufgeführt, und dabei blieb es; manche Opern sind sogar nicht einmal über den Ort ihrer Uraufführung hinausgekommen. Daher lohnte es auch garnicht diese Werke drucken zu lassen; und so kommt es, daß die italienischen Opern dieser Zeit fast ohne Ausnahme nur handschriftlich vorliegen. Musikalische Menschen in Venedig zu treffen, war keine Seltenheit; denn Venedig ist eine Stadt der Musik. Schon Goldoni konnte von seinen Landsleuten sagen: „Man singt auf den öffentlichen Plätzen, in den Straßen und auf den Kanälen, die Kaufleute singen, wenn sie ihre Waren losschlagen, die Arbeitsleute singen, wenn sie von ihrer Arbeit gehen, und die Gondolieri singen, wenn sie auf ihren Herrn warten“ [4]). Aber auch für den, der im 18. Jahrh. nach Venedig reiste, um italienische Musik in guter Ausführung zu hören, gab es mannigfache Gelegenheit. So waren vielleicht am berühmtesten die Musiken in den vier Mädchenkonservatorien, über die fast jeder Venedig-Reisende der damaligen Zeit — meist begeistert, ab und zu auch kritisch — berichtet. Daneben gab es natürlich stets eine Reihe von Kirchenkonzerten, in denen bisweilen auch, wie es in alter Tradition zu Venedig besonders gepflegt wurde, doppelchörig musiziert wurde; so hörte Burney in der Markuskirche unter Galuppis Leitung eine Messe mit sechs Orchestern: zwei große in den beiden Orgelgalerien und vier kleinere, von denen je zwei an den beiden Schmalseiten verteilt waren und von zwei kleinen Orgeln unterstützt wurden [5]). Dazu kamen öffentliche „Akademien“, in denen ein oft recht buntes Programm vorgetragen wurde: Symphonien, Konzerte, Arien, kleine Kantaten und andere Szenen; die Kosten wurden hier von den Abonnenten bestritten die auch Fremde mitbringen konnten. Auch in einzelnen Privathäusern wurden Akademien veranstaltet, an denen sich der Adel selbst ausübend beteiligte; dort gab es zuweilen Feste einem Musiker zu Ehren, so wohnte Burney einem Marcello-Konzert bei [6]). Eine solche

---

[2]) H. Chr. Wolff, Die venezianische Oper in der 2. Hälfte des 17. Jahrh. Berliner Diss. 1932, S. 23.

[3]) Taddeo Wiel, I teatri musicali veneziani del settecento, Venedig 1897.

[4]) Zitiert b. Fritz Schillmann, Venedig, Geschichte und Kultur Venetiens Leipzig 1933, S. 629. Vgl. dazu auch Burney, Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien (deutsch von Ebeling, Hamburg 1772), S. 110: „Um diese Zeit (August) fängt hier das Volk, wie es scheint, erst um Mitternacht an zu leben. Um diese Stunde sind die Kanäle mit Gondeln bedeckt, und der Markusplatz ist voller Menschen, und von allen Seiten hört man Musik. Wo nur zwei Menschen von der niedrigsten Klasse Arm in Arm spazieren gehen, scheinen sie sich im Gesange zu unterreden; mit Gesellschaften zu Wasser in einer Gondel ist es dasselbe; eine bloße Melodie ohne zweite Stimme bekommt man in dieser Stadt nicht zu hören. Alle Lieder auf den Gassen werden als Duette gesungen.“

[5]) Nach Romain Rolland, Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit (Frankfurt a. M. 1923) S. 180.

[6]) Rolland, a. a. O. S. 181.

Akademie im Palast Grimani, am Geburtstag Galuppis als Feier für den damals bereits verstorbenen Komponisten gedacht, zu der die ganze hohe Gesellschaft Venedigs geladen war, beschreibt Scudo [7]) ausführlich; sie wird uns später noch mehr beschäftigen. Dagegen schienen öffentliche, in unserm Sinne etwa Solisten-Konzerte nicht sehr häufig zu sein; von einer dieser Veranstaltungen, die aber bestimmt nicht als Beispiel für alle gelten darf, berichtet Cramer [8]): „Hier war ich der einzige Zuhörer, obgleich die Einlage für eine Person nebst einer Dame nur vier Lire oder ein Gulden war, und Sgr. Capuzzi noch dazu ins Avertissement hatte einrücken lassen, daß er den Fremden zu Gefallen ein Violinconcert spielen würde. Nach dreistündigem Warten war ich noch der Einzige, und so resolvierte man endlich, für heute nicht zu musizieren und meinen Gulden für Bezahlung der zwei oder drei Lichter zu behalten, die indes gebrannt hatten." Das alles muß man berücksichtigen, wenn man das Musikleben Venedigs im 18. Jahrhundert in seiner ganzen Ausdehnung erfassen will; und in den zahllosen zeitgenössischen Reisebeschreibungen hört man z. B. von den Konservatorien bedeutend mehr als von den Opern-Theatern, die man schließlich auch — wenn auch nicht ganz so gut und in so großer Auswahl — in jeder anderen italienischen Stadt haben konnte; dagegen waren die Konservatorien mit ihrer Musik etwas spezifisch Venezianisches, das eben nur hier geboten wurde. Uns interessiert aber gerade das venezianische Operntheaterwesen [9]), mit dem wir uns deshalb schon etwas eingehender beschäftigen wollen. Innerhalb des 18. Jahrhunderts bestanden in Venedig 14 Theater, in denen Opern gespielt wurden: S. Cassiano (Tron), SS. Giov. e Paolo (Grimani), S. Moisè (Giustiniani), SS. Apostoli, S. Fantino, S. Salvatore (Vendramin), S. Angelo, S. Giov. Grisostomo (Grimani), S. Samuele (Grimani), S. Benedetto (Venier), La Fenice, S. Margherita, S. Girolamo und das Teatro Pepoli. Von diesen scheiden für uns von vornherein aus: SS. Apostoli und S. Fantino, weil sie vor der von uns behandelten Zeit, Fenice und Pepoli, weil sie danach liegen; S. Margherita, das nur von 1729 bis 1731, und S. Girolamo, das nur von 1746 bis 1748 spielte. Von den übrig bleibenden acht Theatern ist SS. Giov. e Paolo bereits über seine Glanzzeit hinaus; 1748 wurde es endgültig geschlossen, dann abgerissen. In S. Salvatore (später Teatro Goldoni) wechseln das ganze Jahrhundert hindurch Vorstellungen von Oper und Schauspiel ab; hier werden, ebenso wie in S. Giov. Grisostomo und S. Benedetto, Galuppis opere serie aufgeführt. S. Giov. Grisostomo (später Teatro Malibran) war bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts das vornehmste Theater Venedigs, bis ihm das 1755 neu errichtete Theater S. Benedetto (später Teatro Rossini) den Rang ablief. In S. Angelo wurden, obwohl es für die gesprochene Komödie bestimmt war, sehr häufig Opernvorstellungen gegeben, allerdings mehr opere serie als opere buffe, was für Galuppi nachgeprüft werden konnte, von dessen Buffowerken lediglich „L'Arcadia in Brenta" dort uraufgeführt wurde. Schon wichtiger für die Buffo-Oper ist das alte, in der

---

[7]) P. Scudo, Der Chevalier Sarti od. musikalische Zustände Venedigs im 18. Jahrh. (deutsch von Otto Kade, Dresden 1858), S. 237—243.

[8]) Cramers „Musik" (Kopenhagen 1789), Brief: Italien (2, S. 36 f.).

[9]) Wiel, a. a. O. Vorrede, S. XLII—LII; ferner G. G. Bernardi in: Rivista di Venezia (Febr., März u. Nov. 1930; Jan. u. Febr. 1931).

Musikgeschichte zu besonderer Berühmtheit gelangte Theater S. Cassiano, das aber um 1750 an Bedeutung bereits abgenommen hatte und in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts niedergerissen wurde; hier wurden von Galuppis opere buffe u. a. sein erstes selbständiges Werk in dieser Gattung, „La forza d'amore", und auch „Il mondo alla roversa" uraufgeführt. Die beiden zentralen Theater Venedigs aber für die Buffo-Oper dieser Zeit sind S. Samuele und S. Moisè. Das Theater S. Samuele, ursprünglich für die Komödie bestimmt, war 1655 durch den Patrizier Giov. Grimani errichtet worden. Erst von 1710 an gab man dort Opern. Im Jahre 1747 brannte es ab; es wurde jedoch wieder aufgebaut und im Frühjahr 1748 als Operntheater wieder eröffnet. S. Samuele[10]) hatte 130 Logen, in vier Reihen, und eine große Loge und konnte ungefähr 1300 Personen fassen. Später, im 19. Jahrhundert, führte das Theater dann den Namen seines Eigentümers Camploy. Ungefähr um 1875 wurde es geschlossen, da es schlecht gesichert war; 1894 dann abgerissen. Anders verläuft die Geschichte von S. Moisè, das in Venedig eines der ältesten Theater überhaupt ist. Es entstand zu Anfang des 17. Jahrhunderts und diente zunächst der Komödie, bis man dort im Jahre 1639 als erste Oper Monteverdis „Arianna" (Text: Rinuccini) aufführte. Von nun an spielte man in diesem „kleinen aber sehr eleganten Theater" — mit Unterbrechungen — Opern bis 1677; da beschloß sein Eigentümer es abzureißen, um es in Privatwohnungen zu verwandeln. Schon war das Innere zerstört, da stellte man es (im Carneval 1680) plötzlich provisorisch wieder her, um dort Vorstellungen mit Marionetten aus Holz oder Wachs, bei denen die Musik hinter den Kulissen ausgeführt wurde, geben zu können (erste Marionettenoper zu S. Moisè: La Damira placata von Marc'Antonio Ziani, 1680). In den letzten Jahren des 17. Jahrhunderts wurden auch wieder Opern hier aufgeführt. Im Jahre 1700 wurde das Theater vollständig neu hergerichtet mit vier Logenreihen und zwei Proszeniumslogen an beiden Seiten, und obwohl es nur 800 Personen faßte und in seinen ganzen Verhältnissen ziemlich beengt war, wurde es wieder ein schöner Raum. Die Wiedereröffnung erfolgte, als Operntheater, im Herbst 1702; und jetzt im 18. Jahrhundert kam erst die eigentliche Glanzzeit von S. Moisè; hier fand die letzte Opernvorstellung im Jahre 1818 statt. Dann nahm man das Gebäude zu einer Schreinerwerkstatt; später kam, unter dem Namen „Teatro Minerva", ein Marionetten-Theater hinein. Nach 1900 gelangte das Theater schließlich in den Besitz eines Hoteleigentümers, der es niederreißen und an seiner Stelle Privatwohnungen bauen ließ. Von diesen beiden Theatern sind fast sämtliche komischen Opern Galuppis ausgegangen.

Die Leidenschaft gerade der Venezianer für Musik ist ungeheuer stark gewesen. Es wird allgemein[11]) bestätigt, daß die Theater, deren es doch so viele gab, immer voll waren; allerdings hatten die Gondolieri freien Eintritt. Und außerdem muß man daran denken, daß nicht das ganze Jahr ununterbrochen gespielt wurde. Das Jahr teilte sich

---

[10]) Abbildung bei Pompeo Molmenti, La storia di Venezia nella vita privata (6. Aufl. Bergamo 1926), Band 3, S. 262.

[11]) z. B. Joh. Jakob Volkmann, Historisch-kritische Nachrichten von Italien (Leipzig 1778), Bd. 3, S. 678; P. J. Grosley, Neue Nachrichten über Italien (deutsch von Joh. Matthias Schröckh, Leipzig 1768) 2. Teil, S. 265 ff.

vielmehr in drei Spielzeiten (Stagioni): Herbst, Carneval und Ascensione. Die Herbst-Stagione umfaßte im wesentlichen die Monate Oktober bis Dezember (Beginn in der Regel: am ersten Montag des Oktober; doch wurde auch im September schon gespielt) und brachte mehr die opera buffa, deren Häuser sich früher im Jahre zu öffnen pflegten, in den Vordergrund. Bereits am 26. Dezember begann die Carnevals-Stagione, die wichtigste und bunteste Spielzeit, die mit dem letzten Tage des Carneval-Treibens auch ihr Ende fand; hier erschienen im gleichen Maße opere serie und opere buffe auf der Bühne. Während der Fiera dell'Ascensione endlich, kurz „Sensa" genannt (jenen festlichen Tagen, deren Höhepunkt die alljährliche Vermählung des Dogen mit dem Meere bildete), öffneten sich wiederum für wenige — meist für zwei — Wochen ein paar Theater [12]), die nun hauptsächlich Seria-Opern gaben. Bisweilen wurden auch in dieser Ascensione-Spielzeit komische Opern gebracht (wie z. B. „L'Arcadia in Brenta" und „Il paese della cuccagna" von Galuppi, die ihre Uraufführung im Mai erlebten), ebenso wie im Herbst auch opere serie erschienen; aber oft geschah dies nicht. Das Publikum der Operntheater muß erheblich besser gewesen sein als das, welches in die venezianische Komödie ging und dort das Entsetzen aller Fremden bildete, die da einmal zufällig hineingerieten. Schon die Eintrittspreise waren verschieden. Maier [13]) gibt folgende an: Für die Komödie 10 Soldi, für die Opera buffa 30 Soldi und für die Opera seria 2 Lire (gleich 40 Soldi); Wiel: 30 bis 50 Soldi für die komische und niemals über 4 Lire für die ernste Oper. Aber das allein reicht schwerlich aus, um die Verschiedenheit zu erklären. Tatsächlich ist auch das Publikum selbst zum Teil ein anderes gewesen. Noch immer galt die opera seria, in der das Musikalische immer mehr triumphierte und diese ganze Gattung in ein Konzert schöner Stimmen aufzulösen drohte, als das Repräsentativste [14]) und Vornehmste; innerlich lebendig aber war sie nicht mehr. Man kann nicht gerade sagen, daß das Publikum aufmerksam zugehört hätte; immerhin ist ein Interesse festzustellen nicht nur für musikalisch „schöne" Stellen, sondern auch für dramatische Höhepunkte; wobei es

---

[12]) Während der „Sensa" scheint man nicht immer gerade die besten Opern gegeben zu haben. Das beweist unmißverständlich folgende kleine Episode, die Goldoni in seiner Selbstbiographie erzählt: „An Zeno hatte ich mich gewendet, um ihn meinen Gustavo /Seria-Oper, komponiert von Galuppi, 1740/ beurteilen zu lassen. Der würdige Dichter nahm mich freundlich auf, hörte mein Drama an, ohne ein einziges Wort zu sagen. Doch merkte ich an seinen Mienen die guten und schlechten Stellen meiner Arbeit. Nach beendeter Vorlesung bat ich um seinen Rat. „Es genügt für den Himmelfahrtsjahrmarkt", meinte er, und faßte mich an der Hand." (Deutsche Uebersetzung von Lola Lorme unter dem Titel „Mein Leben und mein Theater", Wien 1923, S. 167).

[13]) Joh. Christoph Maier, Beschreibung von Venedig (1787), Band 2, S. 283.

[14]) Vgl. dazu Volkmann a. a. O. Bd. 3, S. 679: „Die große Oper ist, wie überall in Italien, der Sammelplatz, wo sich die Leute von Stande einander in den Logen Besuche geben, daher ist auch das gewöhnliche Getöse darin, welches den Liebhabern der Musik sehr beschwerlich fällt. In den anderen kleinen Operntheatern versammelt sich der Adel nicht so sehr, ausgenommen in der opera buffa, welche stark besucht und von vielen wegen mehrern Abwechslung und des Lächerlichen vorgezogen wird." Eine ganze Reihe von Jahren früher, z. Zt. der Italienreise des Präsidenten de Brosses (1739—40), gaben die Italiener von Geschmack

aber ziemlich gleichgültig ist, welcher Text der Oper zugrunde liegt. Die Operntheater besuchten die Patrizier und die wohlhabenden Bürger, die meist ihre eigene Loge hatten, feine Herren und Damen (für letztere war es in der gesprochenen Komödie nicht immer sehr angenehm, da dort in der Regel ein rauher, wenig erfreulicher Ton herrschte). Alle anderen nicht so vermögenden Sterblichen saßen im Parterre, kein Genuß übrigens, da die dort aufgestellten Holzbänke unbequem und hart waren.

Im Theater wurden während der Vorstellung Früchte und Erfrischungen feilgeboten, in den Logen erschienen Kellner mit Schokolade und Eis. Unauffällig waren stets im Hause einige Abgesandte der Inquisition bzw. des Rates der Zehn anwesend, die darüber wachten, daß nichts gegen die Interessen des Staates oder die öffentliche Ordnung und Sicherheit gesagt wurde. Die Ausführung der Opern in Venedig wird fast allgemein gerühmt: die Orchester werden erwähnt, und besonders die glänzende Ausstattung hervorgehoben. Diese war schon eine alte Tradition in dieser Stadt, die mit die besten [15]) Bühnenmaler und -architekten besaß, und die Maschineneffekte [16]) der venezianischen Bühne waren bereits um 1680 als außerordentlich zu bezeichnen. Dieser Glanz der Szene erstreckt sich allerdings hauptsächlich auf die opera seria; bei der komischen Oper „läßt uns die Theorie im Stich, die sich mit der Theaterform dieser nicht sehr geachteten Gattung kaum abgab. An den Höfen verschwand die Buffa vor der Seria, so daß die Lobpreiser und Krittler sie neben ihrer glänzenden Schwester kaum mehr als nennen. Die zünftige Ästhetik sah hochmütig über sie hinweg, die Kupferstecher beachteten sie nicht, denn ihre Szenen und Kostüme waren alltäglich und lange nicht so interessant, wie die Prachtstücke der großen Oper. Auch Bühnenanalysen und Kritiken im größeren Ausmaße fehlen uns" [17]). Diese Sätze Lerts bestätigen sich durch eine große Reihe von Theaterberichten und -beschreibungen des 18. Jahrhunderts, die wir durchgesehen haben; auf die Beurteilung und Schätzung der Buffo-Oper im allgemeinen und im besonderen (Galuppi) werden wir später noch zurückkommen. — Eigenartig muß ferner der Gegensatz berührt haben, der sich auftat zwischen der Pracht der Ausstattung in der großen Oper einerseits und der so gar nicht luxuriösen Inneneinrichtung der Theater andererseits. Mit der Beleuchtung — gewöhnlich wurden zwei Stunden vor Beginn der Aufführung an den Seiten unmittelbar vor der Bühne jämmerliche Oellampen auf zwei Holzstangen angesteckt — war es auch im 18. Jahrhundert noch nicht viel besser geworden; so lag der Zuschauer-

---

vor, die komische Oper zu verachten, und bespöttelten „die närrische Vorliebe" des Präsidenten für solche Possen. (Rolland a. a. O., S. 186).

Vgl. dazu und zum Folgenden auch Josse de Villeneuves Brief über den Mechanismus der italienischen Oper von 1756 (veröffentlicht von Robert Haas in: Z. f. M. VII, S. 129 ff.), der sich allerdings hauptsächlich mit der opera seria befaßt.

[15]) z. B. Francesco Zanchi, Andrea Urbani, die Brüder Mauro, Antonio Codognato, Pietro Gaspari, Gianfrancesco Costa; auch Ferdinando Bibbiena und Antonio Jolli haben für Venedig geschaffen. (Vgl. Vittorio Malamani, Il Settecento a Venezia, Bd. 1, Turin 1891, S. 85).

[16]) H. Chr. Wolff, a. a. O., S. 277 ff.

[17]) Ernst Lert, Mozart auf dem Theater (Berlin 1921), S. 171.

raum bestenfalls im Halbdunkel [18]). Die Musiker hatten „Talgkerzen, die furchtbare Gerüche verbreiteten, was jedoch nicht hinderte, daß die den Musikanten und der Bühne nächstgelegenen Plätze die gesuchtesten waren" [19]). Es mag also, an unseren Verhältnissen gemessen, recht primitiv in diesen Theatern gewesen sein; aber man ging ja schließlich nicht in die Oper, um alle Bequemlichkeiten des Lebens dort zu haben, sondern man wollte schöne — sicherlich dabei leicht eingängliche — Musik genießen, vielleicht auch bestimmte Sänger und Sängerinnen [20]) hören, die man kannte und schätzte (besonders in der opera seria). Die Virtuosen waren jetzt weit wichtiger geworden als die Werke selbst und deren Komponisten. Ja, im 18. Jahrhundert stieg noch in ungeahntem Ausmaße die Sänger-Vergötterung, von der Malamani [21]) einige anschauliche Beispiele gibt. Interessant, daß unter diesen so ganz besonders Gefeierten sich auch Künstler der opera buffa befinden, wie z. B. Rosa Vitalba, die in der letzten Vorstellung der komischen Oper „I rivali placati" von Guglielmi mit Beifall und Ehrungen geradezu überschüttet wird [22]). Vielleicht kann man sich diese Begeisterung für die prima buffa so erklären, daß im Falle Rosa Vitalba tatsächlich einmal eine ungewöhnlich schöne Stimme im Buffo-Fach tätig war, das sonst — im Unterschied zur Seria — in weit höherem Grade einen tüchtigen Schauspieler verlangt; oder aber: Rosa Vitalba vereinigte in sich Sing- und Spielbegabung in harmonischer Einheit und besaß noch dazu einen außerordentlichen persönlichen Liebreiz. Denn so empfänglich und leicht entflammt das venezianische, wie überhaupt jedes italienische Publikum auch gewesen sein mag, kritiklos war es deshalb noch lange nicht, da es, im Gesanglichen verwöhnt, überall vergleichen und hohe Maßstäbe anlegen konnte. — Gleichzeitig mit dem weiteren Vordringen der italienischen Oper (bald nach 1700) war bereits eine große Schar italienischer Sänger ins Ausland gekommen, die dort überall glänzend aufgenommen und hochgeehrt worden waren; nun brachte es diese Sängerverherrlichung mit sich, daß sich ihr gesellschaftliches Ansehen auch in Italien selbst hob. Sie wurden jetzt in Privathäuser eingeladen, obwohl „die Signoria immer noch auf dem Standpunkt des Kardinals Borromeo stand, Schauspieler seien Menschen, die man nicht einmal in geweihter Erde begraben dürfe" [23]). Dazu paßt das gut, was der Staatsinquisitor Tiepolo noch im Jahre

---

[18]) Ueber die Beleuchtungsfrage berichtet etwas abweichend Maier (a. a. O., Bd. 2, S. 283): „Obgleich die Logen größtenteils so dunkel sind, daß man die Personen in denselben in der geringsten Entfernung schwer erkennen kann, so ist doch das Theater so gut erleuchtet, daß man von allen Seiten her alles vollkommen gut sehen kann."

[19]) Casimir von Chledowski, Das Italien des Rokoko (deutsch von Rosa Schapire, München 1915), S. 97.

[20]) Im allgemeinen waren die Buffotruppen immer nur für eine Stagione in Venedig engagiert; jedoch hat z. B. eine so bedeutende Künstlerin im heiteren Fach wie Serafina Penni der Lagunenstadt und den musikalischen Komödien Goldonis lange Jahre hindurch die Treue gehalten.

[21]) Malamani, a. a. O. Bd. 1, S. 70—72.

[22]) Malamani, a. a. O. Bd. 1, S. 71. Diese Vorstellung fand Ende des Jahres 1764 in S. Moisè statt.

[23]) Chledowski, a. a. O., S. 98.

1778 den Schauspielern in einer Ansprache vorhielt, „sie seien Menschen, die selbst Gott verachte, und die Fürsten duldeten sie nur, weil die Menschheit der Spaßmacher nicht entraten könne“ [24]). Im ganzen kann man wohl sagen, daß sich die soziale Achtung der Darsteller der einzelnen Gattungen genau so aufbaute, wie die Achtung der Gattungen selbst: zu unterst die Schauspieler (die wir hier nicht weiter in Gruppen sondern wollen), dann die Buffosänger, am höchsten geschätzt die Sänger der opera seria [25]). Bei der Lebhaftigkeit der Italiener ist es leicht begreiflich, daß ein enger, fast allzu enger Kontakt herrschte zwischen Spielern und Hörern, aber nicht etwa nur vom Publikum herauf zur Bühne[26]), sondern auch von der Bühne herunter ins Publikum hinein. Besonders die Virtuosen konnten sich in dieser Hinsicht allerhand leisten. „Sie sangen meist mit halbgeschlossenem Mund und zusammengepreßten Zähnen, damit das Publikum möglichst kein Wort von dem verstand, was sie sagten. Wenn zwei Virtuosen zusammen auf der Szene waren, ging das so vor sich: während der eine von ihnen dem anderen eine tragische Geschichte von Gefahren oder Liebe erzählte, wie es im Textbuch vorgesehen war, oder die Ariette sang, grüßte der andere, anstatt zuzuhören, die Masken in den Proszeniumslogen, machte Witze mit den Musikern des Orchesters, unterhielt sich mit den Komparsen, schnupfte Tabak und schnäuzte sich die Nase. Außerhalb des Theaters behielten die Virtuosen stets den Hut auf dem Kopf, auch wenn sie mit Personen von Ansehen sprachen. Außerdem suchten sie fortwährend und überall die Protektion irgendeines großen Herren, um sich dann im gedruckten Textbuch: virtuoso di corte, di camera, di campagna nennen zu können“ [27]). Das alles gilt natürlich in erster Linie für die opera seria mit ihren Kastraten und Primadonnen, weniger zunächst für die opera buffa. Später allerdings dringen bekanntlich Elemente der Seria in die Buffa ein — es sei hier nur an den Dualismus von parti serie und parti buffe erinnert, der sich in vielen Buffolibretti zwischen 1750 und 1770 findet —[28]), und so ist es nicht weiter verwunderlich, daß jetzt auch in der Buffa Virtuosen auftreten. Als Beispiel dafür mag uns das Textbuch der Galuppischen Buffooper „Il puntiglio amoroso“ (Carneval 1763, Venedig, S. Moisè) dienen, worin zwei Männerrollen [29]) (Florimonte und Grisanto)

---

[24]) Chledowski, a. a. O., S. 98.

[25]) Die Rangstufen gingen — von unten nach oben gerechnet — vom Schauspieler über den Ballettänzer und den Orchestermusiker zum Sänger (vgl. dazu auch Margarete Högg, Die Gesangskunst der Faustina Hasse und das Sängerinnenwesen ihrer Zeit in Deutschland, Berliner Diss. 1931, S. 32).

[26]) Bekannt sind ja die — oft sogar in den Gang des Stückes hineinplatzenden — Zurufe der begeisterten Hörer, die auch sonst deutlich genug, durch Klatschen und allerlei Lärm, ihrem Beifall Ausdruck verliehen.

[27]) Malamani a. a O. Bd. 1, S. 80.

[28]) Vgl. auch Richard Engländer, Domenico Fischietti als Buffokomponist in Dresden, Zeitschr. f. Musikwissensch. Bd. 2, S. 338.

[29]) Den Florimonte (Tenor) sang Sgr. Filippo Laschi, den Grisanto (Baß) Sgr. Francesco Bianchi; beide führen den Titel: Virtuoso di camera di S. A. R. il principe Carlo duca di Lorena, Bar ecc. Eine Teilung in parti serie und parti buffe gibt es in dieser Oper nicht. Originallibretto, aus der Sammlung Schatz, befindet sich in der Kongreßbibliothek Washington. — Filippo Laschi war übrigens noch bei der Erstaufführung von anderen Galuppischen Buffowerken beteiligt;

mit Sängern besetzt sind, die sich Virtuosen nennen. Durchaus keine Seltenheit waren in der Buffo-Oper um die Mitte des 18. Jahrhunderts für Sopran oder Alt geschriebene Männerrollen, die von Frauen oder von Kastraten gesungen wurden. In Galuppis Buffowerken finden wir solche Partien in sämtlichen erhaltenen Opern[30]) bis zur „Diavolessa" (1755). Dagegen weisen seine späteren Werke von 1760 an durchweg die natürlichen Stimmlagen (Sopran, Alt, Tenor, Baß) auf; eine Ausnahme in dieser Reihe bildet lediglich die kleine Frauen-Sopranpartie des Riccardo im „Re alla caccia" (1763).

Wesentlich ist es aber für die Buffo-Oper, daß sie die Baßstimme — deren Verwendung übrigens eine Tradition war, die in der venezianischen Oper des 17. Jahrhunderts niemals ausgestorben war[31]) — wieder zu Ehren bringt; daneben sehen wir die Soubrette eine bedeutende Rolle spielen. Mit Recht weist Lert darauf hin, daß die stimmliche Ausbildung in den beiden Hauptgattungen der Oper dieselbe gewesen ist, denn auch die Buffa hatte ja lyrische Fächer; nur betonte sie wiederum den Parlando-Gesang, der, für sie geradezu unentbehrlich, der Seria dagegen fast völlig fremd war.

Wir haben das vielfältig schillernde Musikleben Venedigs im 18. Jahrhundert, wenigstens in großen Zügen, kennen gelernt und haben dann gesehen, wie eigentümlich gering doch die Buffo-Oper — im Vergleich zu ihrer feineren, aber bereits reichlich erstarrten Schwestergattung — im Zeitalter des Rationalismus geachtet wird. Das gilt jedenfalls für die höheren Kreise des Publikums; und auch manche Musiker haben die Buffa nicht zur „Kunst" gerechnet und haben es für unter ihrer Würde gehalten, sich damit überhaupt abzugeben. Ganz ohne Zweifel haben auch sehr viele Menschen die Buffa heimlich geliebt und höher geschätzt als die Seria; aber in der Wirkung ist die erstgenannte Einstellung schließlich die stärkere gewesen.

---

wir wollen deshalb kurz seine Sängerlaufbahn, als ein Beispiel für viele, verfolgen. Gleich seine erste Rolle in Venedig war eine historisch bedeutsame: die des Colagianni in „Orazio" (Musik von Pergolesi u. Latilla); es war das erste neapolitanische Buffowerk, das die Venezianer kennen lernten. In der ersten selbständigen Oper Galuppis, der „Forza d'amore" von 1745, finden wir ihn ebenfalls tätig. 1748 scheint er in London gewesen zu sein mit einer Buffotruppe, die Werke von Latilla und Ciampi spielte (Burney, History of Music, Bd. 4, S. 458). Im Jahre 1753 ist er wieder in Venedig und wirkt in zwei Buffoopern Galuppis mit: In „La calamita de'cuori" (Giacinto) und in „I bagni d'Abano" (Luciano); zu dieser Zeit führt er bereits den Titel eines Virtuosen. Verschiedentlich ist er in Mailand nachzuweisen (u. a. im Herbst 1759); im Carneval 1759 und ebenso im Carneval 1762 finden wir ihn in Rom; in der Zwischenzeit wieder in Venedig, wo er 2 weitere opere buffe Galuppis mit aus der Taufe hebt: in „L'amante di tutte" (1760) sang er die Titelrolle, den Eugenio; in den „Tre amanti ridicoli" (1761) den Ridolfo. Sein letztes Auftreten zu Venedig ist — nach Wiel — im Carneval 1772, und zwar in Buffoopern von Gazzaniga und Astaritta.

[30]) Von Frauen gesungen: Arcadia in Brenta (Giacinto, Sopran), Mondo della luna (Ernesto, Sopran), Mondo alla roversa (Rinaldino, Sopran), Bagni d'Abano (La Flour, Sopran), Filosofo di campagna (Rinaldo, Sopran), Nozze (Conte, Sopran). Von Männern (Kastraten) gesungen: Conte Caramella (Marchese, Sopran), Virtuose ridicole (Erideno, Sopran), Calamita de'cuori (Armidoro, Alt), Bagni d'Abano (Riccardo, Alt), Diavolessa (Conte, Alt).

[31]) Wolff, a. a. O., S. 146. Außer dem Buffo sangen besonders Könige, Tyrannen und Geister im Baß.

Dazu kommt noch, daß das Material außerordentlich schlecht und ungenau überliefert ist, was natürlich wieder gut in Verbindung zu bringen ist mit der offiziellen Geringschätzung der Buffa, „deren Lebensbedingungen bescheidener und unsicherer waren als die der opera seria“ [32]). Das Textbuch wurde zwar gedruckt, aber bereits für die nächste Aufführung in einer benachbarten Stadt wurde umgestellt, ausgelassen und hinzugefügt, wie es gerade paßte. Arien aus ganz anderen Werken desselben oder fremder Komponisten wurden eingelegt, so daß manchmal die Urfassung vor lauter Veränderungen gar nicht mehr wiederzuerkennen war. Dieses Durcheinander war, soweit überhaupt möglich, erst einmal zu beseitigen; wir werden davon im Anhang Proben geben.

Bevor wir aber zu unserem eigentlichen Thema, den Buffo-Opern Galuppis, kommen, müssen wir dazu noch einige Voraussetzungen schaffen und wollen deshalb in der Geschichte der venezianischen komischen Oper etwas weiter zurückgreifen.

---

[32]) Hermann Springer, Neue Materialien zur italienischen Operngeschichte des 18. Jahrh. (Sonderabdruck aus: 15 Jahre Königl. u. Staatsbibliothek, Harnack-Festschrift) Berlin 1921, S. 3.

B. Zur Vorgeschichte der venezianischen komischen Oper bis Galuppi.

Die venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts hat H. Chr. Wolff in seiner bereits oben erwähnten, umfassenden Arbeit ausführlich gewürdigt; auf sie sei an dieser Stelle noch einmal mit Nachdruck verwiesen [1]). Wir müssen uns hier mit dem Aufzeigen des Wesentlichsten begnügen: Zu Venedig entwickelte sich in dieser Zeit eine ganz eigene Art von Musikkomödien. Da in dieser reichen Handelsstadt eine Gesellschaftskritik des Bürgertums im Theater unmöglich war, mußten hier die alten Götter und Helden zur Parodie [2]) herhalten. Man kann deshalb die komische Oper der Venezianer in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts, da in ihnen der historische Rahmen (Personennamen und Handlung) meist beibehalten wird, als „historisch-komische" Oper bezeichnen; ihr Hauptvertreter ist Pietro Andrea Ziani. Diese Werke nun erleben in Venedig um 1680 eine ungeheure Blüte: stets wird hier schon vom Text her, durch die Musik oft noch unterstützt, eine ausgesprochene „Entheroisierung" betrieben. Die meisten damaligen Musikkomödien gehen — darauf weist Wolff an vielen Stellen ausdrücklich hin — in bestimmten Szenen und Figuren auf Vorlagen der Commedia dell'arte, der volkstümlichen Stegreifspiele zurück. Ein Zug zur Typisierung hatte alles ergriffen: „Die Stilisierung erstreckte sich nicht nur auf die Hauptpersonen, welche in der Form von Typen immer wiederkehrten, sondern auch die Nebenpersonen und komischen Figuren waren Typen, welche zum großen Teile aus der Commedia dell'arte stammten. Selbst die Dekorationen, Situationen und musikalische Gestaltung wurden von dem Bedürfnis des Typisierens erfaßt. Das war eine Neigung des

---

[1]) Weitere Literatur: Kretzschmar, Geschichte der Oper (Leipzig 1919), S. 92 ff.; ferner dessen Aufsatz: Die venezianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis, in: Vierteljahrsschr. für Musikwiss. VIII, 1892, S. 1 ff.

[2]) Mit dieser Parodie wollte man hauptsächlich die Helden und Götter von damals, die Fürsten, treffen. — Theater- und Opernparodien sollten in Venedig erst später, dafür aber auch mit ganz besonderer Vorliebe, gepflegt werden, so daß Hermann Abert (W. A. Mozart, Leipzig 1923, Bd. 1, S. 414) von der Theatersatire geradezu als von einer Unterart der venezianischen Buffooper spricht. Wichtig war hier vor allem, als ein Ausgangspunkt, die berühmte Satire Benedetto Marcellos auf die opera seria und ihren Betrieb, das „Teatro alla moda" von 1720. Auch den Textbüchern G. M. Buinis, des Hauptvertreters der venezianischen Buffooper unmittelbar vor Galuppi, liegen in erster Linie Stoffe aus dem Theaterleben zugrunde, oder es sind Parodien der großen Oper. Goldoni und seine Zeitgenossen lassen ihre Buffolibretti bisweilen ganz im Theaterleben spielen (z. B. Goldonis „Bella verità", 1762); noch häufiger bringen sie entweder übertrieben musikbegeisterte Personen (z. B. Tolomeo in Livignis „Serva per amore", 1773) oder eingebildete Virtuosen (z. B. Armonica in Goldonis „Virtuose ridicole", 1752) auf die Bühne.

Theaters, der Oper zur Abstraktion, welche dem gesamten 17. Jahrhundert eigentümlich war“ [3]). Über die Musik dieser Opern sei hier nur soviel gesagt, daß z. B. in den Gesangsstücken eine Reihe von ganz verschiedenen Formen zu finden sind: vom kleinen Lied bis zur großen, schon fast fertigen Dacapo-Arie; vom schlichten volkstümlichen Gesang bis zu Sätzen mit Riesenkoloraturen. Auch konzertierende Instrumente werden mit Vorliebe gebracht. In der komischen Oper um 1680 überwiegen allerdings bereits volkstümliche Tanz- und Liedformen, die nun selbst die Hauptpersonen, Fürsten und Helden, ergreifen.

An diese Werke, die alle zwischen 1660 und 1680 entstanden sind, schließen sich zeitlich unmittelbar an Buffoszenen, die Nietan [4]) ausführlich untersucht hat, und die sämtlich aus den Jahren 1697—1710 stammen. Bei diesen Buffoszenen handelt es sich stets um zwei agierende Personen, zwei Typen: entweder um den verliebten Alten und das junge hübsche Mädchen oder um die kupplerische, aber selbst noch reichlich lüsterne Alte und den jungen Burschen. In einer einzigen Szene kommt eine dritte handelnde Person hinzu; in allen übrigen Fällen, in denen mehr als zwei Personen auftreten, handelt es sich um stumme Rollen. Wir sehen also, daß hier stets ein Mann und eine Frau auf die Bühne kommen; textlich konnte sich schon allein aus diesem Grunde keine große Abwechslung ergeben. Die Männerrollen wurden immer von einer Baßstimme gesungen, die Frauenrollen von einem Tenor, der also entweder eine hübsche junge Soubrette oder eine häßliche alte Amme darzustellen hatte. Der Formenschatz der scene buffe beschränkt sich auf Arien, Duette, Rezitative; nur vereinzelt treten kurze Instrumentalstücke (kleine Tänze, Ständchen) auf. Für uns ist dabei besonders wichtig, daß in den Buffoarien dieser Meister [5]) bereits fast überall die dreiteilige Dacapo-Form (ABA) herrscht; auch der Parlando-Stil ist schon recht weit ausgebildet. Uns interessiert es hier nicht, was aus den Buffoszenen geworden ist, da wir ja in erster Linie die Geschichte der komischen Volloper im Auge haben; vielmehr wollen wir einige der Mittel kennen lernen, mit denen man in diesen Szenen eine Buffo-Wirkung erzielte.

Das sind nun im wesentlichen ganz dieselben, denen wir schon in den Texten der venezianischen Opern begegnet waren. Verkleidun-

---

[3]) Wolff, a. a. O., S. 291.

[4]) Hanns Nietan, Die Buffoszenen der spätvenezianischen Oper, Dissertation Halle 1924. (Nur in Maschinenschrift). Diese von Nietan untersuchten Stücke befinden sich in der Dresdener Bibliothek (2 Bände, handschriftlich); es handelt sich dabei um 88 Buffoszenen und 4 einzelne Arien, aus insgesamt 18 Opern, von folgenden Komponisten: Alessandro Scarlatti, Giuseppe Aldrovandini, Gio. Bononcini, Franc. Gasparini, Luigi Mancia und Severo Antonio de Luca. Die große Anzahl der Szenen (mit drei Ausnahmen sind es 4—7 für jede Oper) beweist, daß auf jeden der damals üblichen drei Akte mindestens eine, oft aber auch 2—3 Buffoszenen kamen, die in die ernsten Opern eingestreut wurden. Vgl. auch Dommer-Schering, Handbuch der Musikgeschichte (Leipzig 1923), S. 472.

[5]) Von den in der vorigen Anmerkung genannten Komponisten gehört unbedingt zu den Venezianern Gasparini; Einflüsse der venezianischen Oper auf den jungen Scarlatti sind vorhanden (Alfred Lorenz, Alessandro Scarlattis Jugendopern, 2 Bde., Augsburg 1927; Wolff, a. a. O., S. 77—79). Aldrovandini, Bononcini und Luigi Mancia sind zum oberitalienischen Kreis (Bologna, Modena) zu rechnen.

gen spielen eine Rolle, und auch solche Dinge, wie Stottern[6]) und Radebrechen, verfehlten nie ihre Wirkung auf die große Menge. Gleichfalls sind Parodien auf gewisse Szenentypen der heroischen Oper (Geisterszenen, Furienbeschwörungen, Schlummerszenen) sehr beliebt und an der Tagesordnung; auch Vergleichsarien kamen vor, die hier bisweilen sogar einen guten komischen Effekt machten und außerdem der Musik eigenartigen Stoff zum Schildern, zu einer Art von Tonmalerei, geben konnten. Musikalisch sind die charakteristisch geformten Dreiklangsmotive und die Sequenz außerordentlich wichtige Mittel für die Melodiebildung[7]), Mittel, die auch weiterhin im 18. Jahrhundert unverändert ihre Bedeutung behalten. Imitationen zwischen Gesang und Instrumenten gelangen ebenfalls häufig zur Anwendung[8]). Das Orchester nimmt schon in gewissem Maße selbständig an der Handlung teil; besonders ist es das Fagott, das zu komischen Wirkungen herangezogen wird. Die komischen Duette in diesen Szenen bestehen aus kurzen, charakteristischen, munteren Phrasen, die sich die Sänger gegenseitig förmlich zuwerfen, anfangs langsamer, dann immer schneller, um sich schließlich im Zwiegesang zu vereinen[9]).

Während also in Venedig auch nach 1700 weiterhin die Opern mit historischen Stoffen (Drama per musica) das Feld beherrschten, tat Neapel gerade in diesen Jahren den entscheidenden Schritt zur Schaffung der bürgerlichen opera buffa. Bereits um die Mitte des 17. Jahrhunderts setzen einige schüchterne Versuche der Neapolitaner in dieser Richtung ein; als bedeutendsten Beitrag können wir Cirillos „Orontea“[10]) (1654; auf einen Text von Cicognini, den Cesti schon fünf Jahre früher komponiert hatte) hier nur erwähnen. Vermutlich hat sich auch Francesco Provenzale in dieser Gattung betätigt; jedenfalls kommen in zweien seiner Opern, in „Lo schiavo della sua moglie“ und der „Stellidaura vendicata“, komische Szenen vor[11]). Die Libretti all der früheren neapolitanischen Versuche scheinen allerdings nicht viel getaugt zu haben.

Nach Benedetto Croce[12]) müssen wir bis zum Jahre 1678 warten, um ein einheimisches Libretto, und bis 1684, um Libretto und Musik

---

[6]) Die Maske des Stotterers (Tartaglia) ist sehr alt und stammt aus der Stegreifkomödie. In der verfeinerten musikalischen Komödie um die Mitte des 18. Jhs. erscheint der Stotterer allerdings nicht mehr so häufig, jedoch ist er keineswegs ganz verschwunden, wie es z. B. die Figur des Rombo in Galuppis „Tre amanti ridicoli“ (1761) beweist.

[7]) Nietan, a. a. O., S. 79.

[8]) Nietan, a. a. O., S. 81. In den Buffo-Opern Galuppis spielen Imitationen keine große Rolle mehr.

[9]) Nietan, a. a. O., S. 88. Zur Zeit Galuppis ist der Gesamtaufbau der Duette im wesentlichen noch derselbe, nur die Haltung ist lyrischer geworden.

[10]) Ziemlich ausführliche Analyse dieses Werkes — auch eine Gegenüberstellung zu Cesti ist vorhanden — bei N. d'Arienzo, Die Entstehung der komischen Oper (deutsch von F. Lugscheider, Leipzig 1902), S. 25—37.

[11]) In „Lo schiavo della sua moglie“ (1671) sind die komischen Personen des Stückes ein Bauer namens Sciarra, welcher in seiner Muttersprache, im neapolitanischen Dialekt, singt, und der Page Lucillo; in der „Stellidaura“ (1678) ist es ein Diener aus Calabrien, namens Gianpietro, der ebenfalls in seinem heimatlichen Dialekt singt. (Vgl. D'Arienzo, a. a. O., S. 53—55, 144).

[12]) Bened. Croce, I teatri di Napoli (Bari 1916), zitiert bei D'Arienzo S. 38.

zu finden. In Neapel erscheint um diese Zeit nun auch die große Persönlichkeit des Alessandro Scarlatti, dessen Buffoszenen wir bereits erwähnt hatten. Im Jahre 1718 liefert er einen Beitrag zur komischen Volloper mit dem „Trionfo dell'onore“ [13]), einem Stück, das nicht — wie alle anderen damaligen neapolitanischen Werke — im Dialekt geschrieben ist und auch textlich nichts mit dem neapolitanischen Volksleben zu tun hat. So stand dieses Werk in seiner Zeit ziemlich allein da; „denn die weitere Entwicklung hat nicht daran angeknüpft, sondern an eine primitivere Kunstart“ [14]), an die neapolitanische Dialektoper, aus der sehr bald die komische Oper wurde, wie wir sie dann im 18. Jahrhundert überall antreffen. Die erste musikalische Komödie in neapolitanischer Mundart, von der wir wissen, trug den Titel „La Cilla“ und wurde in einem fürstlichen Privathaus am 26. Dezember 1707 in Anwesenheit des Vizekönigs (des Grafen Daun) aufgeführt [15]); die Autoren sind nicht bekannt. Im Jahre 1709 folgte der „Patrò Calienno de la Costa“ von Agasippo Mercotellis, Musik von Antonio Orefice, und in den nächsten Jahren eine ganze Reihe ähnlicher Werke. Als Komponisten sind neben Orefice zu nennen: G. Veneziano, Tommaso Mauro, Michele de Falco, Giuseppe de Majo, alles kleinere Meister, deren Wirkungskreis wohl kaum über Neapel hinausgegangen und deren Musik auch nicht erhalten ist [16]). Dagegen können wir aus den Textbüchern ein Bild dieser Werke gewinnen. Das Wichtige und wirklich Neue war, daß hier zum ersten Male in der Operngeschichte — und zwar nicht nur ausnahmsweise, sondern von nun an ständig erscheinend — Personen des Bürgertums auf die Bühne gebracht wurden, denen wieder bestimmte Typen aus der Commedia dell'arte (wie Pantalone, Capitano, Notaio, Dottore) zugrunde lagen. Damit war die bürgerliche komische Oper geschaffen, die man in Venedig bisher nicht gekannt hatte. Sie wurde nun noch bereichert durch allerlei Szenen aus dem Volksleben, die sich meist im Dialekt abspielten, und in denen neben Handwerkern und Bauern einheimische und fremde neapolitanische Straßentypen auftraten. Unentbehrlich sind natürlich auch in diesen Stücken die gleich-

---

[13]) Es ist zugleich die früheste neapolitanische Buffooper, deren Musik auf uns gekommen ist; von 1722 an sind dann Werke von Vinci, Leo und Pergolesi erhalten. Im Text des „Trionfo dell 'onore“ ergeben sich gewisse Parallelen zu Mozarts Don Giovanni, worauf Dent hinweist. (Dent, Aless. Scarlatti, London 1905, S. 127). Auch für die Entwicklung der mehrstimmigen Gesangsstücke ist diese Oper von Bedeutung (Dent, Ensembles and finales in 18th century Italian opera, in S. I. M. G. Band 11, S. 545 ff.).

[14]) Abert, Mozart, Band 1, S. 407.

[15]) Andea della Corte, L'opera comica italiana nel' 700 (Bari 1923) Band 1, S. 28. „Es ist vielleicht doch mehr als ein bloßer Zufall, daß dieses so bedeutsame Ereignis zeitlich mit der Uebernahme der Herrschaft durch die Oesterreicher zusammenfiel, die die komische Volloper schon 41 Jahre zuvor in Wien durch Draghi kennen gelernt hatten.“ (Nietan, a. a. O., S. 5).

[16]) Literatur über diese erste Epoche der neapolitanischen komischen Oper: außer den bereits genannten Büchern (wie Abert, Dommer-Schering, Kretzschmar, della Corte, Croce, d'Arienzo) vor allem Michele Scherillo, Storia letteraria dell 'opera buffa napoletana (Neapel 1883); erweiterte Ausgabe unter dem Titel „L'opera buffa napoletana durante il Settecento. Storia letteraria“ (in: Collezione Sandron, 1916); ferner zur allgemeinen Uebersicht Francesco Florimo, La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii (4 Bde., Neapel 1881).

falls aus der Stegreifkomödie übernommenen Figuren der Diener und Ammen, Typen, die es in der venezianischen Oper aber bereits gab. Sonst ist allerdings in dieser bürgerlichen opera buffa Neapels, wie wir gesehen haben, der Kreis der Personen gegenüber den Venezianern erheblich erweitert. Dafür konnte nun Venedig seinerseits wieder der neu in Neapel entstandenen Gattung manches an textlichem wie musikalischem Gut mit auf den Weg geben. Der Geist dieser jungen neapolitanischen Buffo-Oper drang auch in die Intermezzi ein und setzte sich überhaupt außerordentlich schnell durch, seitdem selbst so bedeutende und in der opera seria angesehene Meister, wie Vinci, Leo und Pergolesi [17]), sich dem neuen Gebiete mit beträchtlichem Erfolg zuwandten. So ist es doppelt verwunderlich, daß das erste Werk dieser Art, mit dem Untertitel „opera bernesca in musica", auf der venezianischen Bühne erst im Jahre 1743 erschien: es war die schon einmal erwähnte Oper „Orazio" [18]).

Was hatte sich inzwischen, etwa seit dem Jahre 1700, auf den venezianischen Bühnen an Ansätzen zu einer eigenständigen Musikkomödie gezeigt? Die Beantwortung dieser Frage führt uns zu einem bisher sehr wenig aufgehellten Gebiete der Operngeschichte. Es ist keinesfalls so, daß es jetzt etwa an bedeutenden Meistern gefehlt hätte, die in Venedig oder aber für Venedig Opern komponierten; wir brauchen nur einige der wichtigsten Namen zu nennen: Francesco Gasparini, Antonio Lotti, Antonio Bononcini, Antonio Vivaldi, Giuseppe Maria Orlandini, Tommaso Albinoni, Vater und Sohn Pollarolo (Carlo Francesco und Antonio), Giovanni Porta; auch Hasse und die Neapolitaner Leonardo Vinci und Porpora haben für Venedig große Opern geschrieben. In den Seria-Werken Lottis z. B., die Charlotte Spitz [19]) untersucht hat, finden wir kaum mehr liedmäßige Bildungen, die große dreiteilige Dacapo-Arie hat alle anderen Formen bereits fast völlig erstickt. Nur werden wir hier wieder Lottis Zusammenhang mit den Spätvenezianern stärker betonen, seine Beeinflussung durch die Frühneapolitaner dagegen einschränken müssen, da ein großer Teil der Errungenschaften der „neapolitanischen" Schule bereits in Venedig ausgebildet war [20]). Neben die Seria-Opern nun, die natürlich im Repertoire der venezianischen Bühnen um diese Zeit durchaus überwiegen und gewöhnlich unter dem Titel „Drami per musica" erscheinen, treten als weitere, ebenfalls stark gepflegte Gattung die Intermezzi. Wir können diese beliebten kleinen Werke, die in den Zwischenakten der großen Oper gegeben und

---

[17]) Bereits bei Vinci und Leo sucht die Buffooper Anschluß an die höhere Kunst; in den Texten kommen schon hie und da empfindsame, ernstere Töne zum Vorschein; in den Gesängen tritt, neben den volkstümlichen Liedformen, die dreiteilige Dacapo-Arie hervor. Vgl. Abert, W. A. Mozart, Bd. 1, S. 407, 409.

[18]) Dieser „Orazio" ist eine erweiterte, dreiaktige Fassung des Pergolesischen „Maestro di musica", für welchen Musikstücke von Latilla hinzugenommen wurden. Auch die Anzahl der Rollen ist gewachsen. Die Namen Lauretta und Lamberto sind unverändert geblieben; ebenso der Impresario, der im „Orazio", wie übrigens auch in der Pariser Aufführung des „Maestro di Musica" vom Sept. 1752 (Buffonisten), Colagianni heißt.

[19]) Charlotte Spitz, Antonio Lotti in seiner Bedeutung als Opernkomponist, Münchener Diss. 1918, S. 108—111.

[20]) Vgl. Wolff, a. a. O., S. 9 und 146.

auch von Meistern wie Lotti und Gasparini angebaut wurden, hier übergehen; Wiel verzeichnet die Intermezzi von 1706 an regelmäßig [21]). Uns interessiert es vielmehr, nachzuprüfen, ob überhaupt und inwieweit in der Zeit von 1700—1743 in Venedig komische Vollopern oder wenigstens Opern mit starkem komischen Einschlag vorhanden sind. Dent, in Operndingen dieser Epoche sehr erfahren, teilt die in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Venedig entstandenen komischen Opern in drei Gruppen ein: „1) pastorals (I can find no better English equivalent of dramma satirico or favola boschereccia), a form of entertainment that seems to have been more cultivated at Rome than elsewhere, being essentially literary and artificial; 2) parodies of grand opera and what we should now call revues or extravaganzas; 3) comic operas, as we now understand the term, the subjects of which are in the great majority of cases taken from theatrical life" [22]). Diese Einteilung bezieht sich nur auf die Texte, die in ziemlich großer Anzahl in der Markusbibliothek liegen; dagegen sind die Partituren der venezianischen Bühnenwerke aus dieser Periode nicht erhalten, so daß wir die musikalische Seite überhaupt gar nicht beurteilen können; die erste venezianische Buffo-Oper, deren Partitur auf uns gekommen ist, ist Galuppis „Conte Caramella" (1749).

Wir haben nun aus Wiels Katalog für die Zeit von 1701—1743 die hier hauptsächlich in Frage kommenden Werke herausgezogen und geben im folgenden diese Tabelle wieder (wobei allerdings die recht umfangreiche Gruppe derjenigen Opern, die lediglich die Bezeichnung „Pastorale" im Titel führen, als doch nicht ganz hierhin gehörend fortgelassen wurde):

1704

La fortuna per dote
Text: G. F. Roberti; Musik: C. Fr. Pollarolo
tragicomedia in musica (5)

1705

Il Dafni
tragedia satirica in musica (5)
Text: G. F. Roberti; Musik: C. Fr. Pollarolo

1707

Anfitrione
tragicomedia per musica (5)
Text: Ap. Zeno u. P. Pariati; Musik: Fr. Gasparini
Un selvaggio eroe
tragicomedia eroica-pastorale in musica (5)
Text: G. F. Roberti; Musik: Ant. Caldara

1708

Alessandro in Susa
tragicomedia in musica (5)
Text: G. F. Roberti; Musik: C. Manza.

1709

La Ninfa Apollo
Scherzo comico pastorale in musica (3)

---

[21]) Vgl. auch della Corte a. a. O., Band 1, S. 40. Pergolesis „Serva padrona" wurde übrigens in Venedig zum ersten Male im Herbst 1740 (S. Angelo) gegeben.

[22]) Edward J. Dent, Giuseppe Maria Buini, in: S. I. M. G. XIII, S. 331.

Text: Fr. de Lemene; Musik: Gasparini und Lotti

L'Endimione
tragicomedia in musica (3)
Text: Fr. Mazzari; Musik: G. Boniventi

1711

Elisa
comedia per musica (3)
Text: Domenico Lalli; Musik: G. M. Ruggeri

1717

L'ambizione castigata
comi-drama in musica (3)
Text: Fr. Mazzari; Musik: ?

Chi la fa l'aspetta
Drama comico in musica (3)
Text: Fr. Passerini; Musik: Girol. Polani

Bertoldo
drama tragicomico (3)
Text: Fr. Passerini; Musik: Girol. Bassani

1718

Il vecchio deluso
drama comico in musica (3)
Text: Fr. Passerini; Musik: ?

1719

La figlia che canta
Divertimento comico in musica (3)
Text: Fr. Passerini; Musik: Antonio Pollarolo

1721

Il pastor fido
Tragicomedia pastorale, compendiata al tempo
e al modo da cantarsi in musica (5)
Text: Bened. Pasqualigo; Musik: C. L. Pietragrua

1726

Le frenesie d'amore
divertimento per musica (3)
Text und Musik: G. M. Buini (wiederholt 1727)

1727

L'incostanza schernita
Drama comico-pastorale (3)
Text: V. Cassani; Musik: Tom. Albinoni

1729

Filandro
drama comico-pastorale (3)
Text: V. Cassani; Musik: Tom. Albinoni

1731

Fidarsi è bene, ma non fidarsi è meglio
divertimento comico per musica (3)
Text und Musik: Buini

Artanaganamenone
Drama tragichissimissimo per musica (3)
Text und Musik: Buini

1732

Chi non fa non falla
divertimento comico per musica (3)
Text und Musik: Buini

L'ortolana contessa
divertimento comico per musica (3)
Text und Musik: Buini

Le metamorfosi odiamorose in Birba trionfale nelle gare delle terre amanti
Drama per musica (3)
Text: A. Gori; Musik: Salvatore Apolloni
(wiederholt 1734)

1735

Ottaviano trionfante
Melolepido drama musicale in unduterzo (sic)
Text: Pompilio Miti; Musik: Giac. Maccari

1737

Lugrezia Romana in Costantinopoli
Drama comico in musica (3)
Text: Carlo Goldoni; Musik: Giac. Maccari

1739

Il pastor fido (1)
Text: ?; Musik: ?
Gespielt von Komikern

1742

La Zanina maga per amore
Drama per musica (3)
Text: Buini; Musik: „di vari autori"

1743

Orazio
opera bernesca in musica (3)
Text: ?; Musik: Latilla u. Pergolesi

La Fiammetta
opera bernesca in musica (3)
Text: ?; Musik: ?

Il Trojano schernito in Cartagine nascente e moribonda
Drama per musica (3)
Text: Giuseppe Imer; Musik: ?

La contessina
commedia per musica (3)
Text: Carlo Goldoni; Musik: G. Maccari

La finta cameriera
Divertimento giocoso per musica (3)
Text: Barlocci; Musik: Latilla.

Aus dieser Tabelle ergibt sich, daß wir es mehrmals mit denselben Textdichtern zu tun haben: vor 1720 heben sich heraus Roberti, Mazzari und Passerini; nach 1720 ist der Zentralmeister G. M. Buini,

bis dann Carlo Goldoni auf der Bildfläche erscheint. Im Jahre 1707 finden wir sogar unter den Librettisten Apostolo Zeno, der im ganzen dreimal „Tragikomödien" verfassen mußte (Don Chisciotte in Sierra Morena, Alessandro in Sidone und eben Anfitrione) und dabei jedesmal die Ausarbeitung des komischen Teils dem Pietro Pariati anvertraute[23]). Ein Jahr später (1708) wird in Venedig (S. Gio. Grisostomo) der „Alessandro in Susa" gespielt, ebenfalls eine Tragikomödie, deren Partitur ausnahmsweise nicht nur erhalten, sondern obendrein auch noch für uns leicht zugänglich ist[24]). Den Text schrieb G. F. Roberti[25]), die Musik Manza[26]). Die Personen des Stückes sind: Alessandro Magno, Statira, Campaspe, Callistene (Minister Alexanders), Apelle (der berühmte Maler), Antigona, Promaco (Feldherr Alexanders). Dieses ganze Werk steht durchaus im Zusammenhang der spätvenezianischen Oper; es ist das übliche Libretto jener Zeit, in dem hauptsächlich Intrigen (die freilich hier bei Roberti nicht ganz klar werden) und komplizierte Liebesverhältnisse eine Rolle spielen. So liebt Apelle die Campaspe, die aber wiederum die Geliebte Alexanders ist (und zugleich die Hauptintrigantin); dafür steht aber Antigona in einer gewissen Beziehung zu Apelle (der im übrigen die belangloseste und uncharakteristischste Figur im ganzen Stück ist). Sogar Callistene, der sonst so philosophische und über allem stehende Minister, macht sich — wo nun Statira sicherlich Königin wird — an Campaspe heran; aber möglicherweise gehört das auch zu seinen diplomatischen Plänen, dann wäre seine Neigung zu Campaspe nur Vorwand. Als eindeutig in ihrer Liebe sind also lediglich Promaco und vor allem Statira gezeichnet. Alexander tritt uns hier nicht gerade als Held entgegen; sondern wankelmütig, unentschieden, mal stark, mal schwach, dabei leicht aufbrausend, so wird er uns gezeigt. Mit Statira schon verbunden, kann er sich nur schwer von Campaspe, seiner alten Liebe, trennen. Bei Roberti finden wir auch gewisse Züge des historischen Alexander, wie Ehrgeiz, Eitelkeit, das übersteigerte Selbstbewußtsein seiner letzten Jahre. So will er — bei Roberti — unbedingt ein Halbgott sein und läßt sich deshalb als Herkules feiern (auf dem Bacchus-Fest des 3. Aktes, an dem auch die anderen Personen in entsprechenden Rollen der Sage sich beteiligen). Der viele Wein, den er bei diesem Feste dem Gotte Bacchus zu Ehren (Trinkwettkampf mit Bacchus-Promaco) zu sich nehmen muß, bekommt ihm jedoch so schlecht, daß ihn im 4. Akt ein heftiger Schwindelanfall befällt. Schließlich schläft er ein (Schlummerarie der Statira). Aber bald darauf treten bei Alexander Zustände ein, die sehr nahe an den — ebenfalls in dieser Zeit nicht ganz unbekannten — Typ der Wahnsinnsszenen heranreichen, hier in Form der kühnsten und wildesten Phanta-

[23]) Max Fehr, Apostolo Zeno und seine Reform des Operntextes, Zürich 1912, S. 70 ff. „Diese drei Tragikomödien sind nichts anderes, als Staatsaktionen mit eingeschobenen Szenen von alberner Komik; zu ihnen steht der gesunde Realismus der opera buffa im stärksten Gegensatz." (Fehr, S. 72).

[24]) Partitur in der Herzog August-Bibliothek Wolfenbüttel (1 Band, Signatur: Vogel 155). Die Teilung in 5 Akte, um 1710 in Venedig noch häufig, ist wohl nach französischem Muster erfolgt.

[25]) Roberti ist auch der Autor der zwei venezianischen Opern Alessandro Scarlattis, des „Mitridate Eupatore" (1707) und des „Trionfo della libertà" (1707). (Vgl. Dent, A. Scarlatti, London 1905, S. 107.)

[26]) In der Partitur trägt Manza den Vornamen Luigi, während er bei Wiel Carlo heißt.

sien, so daß Alexander, nachdem er wieder klar geworden ist, selbst nicht mehr weiß, ob er eigentlich geträumt oder gewacht hat. Er hat in diesem Zustand sogar Statira „getötet", was er im 5. Akt bitter bereut; jetzt sieht er erst, was er an ihr gehabt hat, und will sie um jeden Preis wiedersehen. Diesen seinen Wunsch kann ihm Callistene erfüllen; denn in Wirklichkeit ist Statira gar nicht tot, sondern sie war damals von Alexander nur verwundet worden, und Callistene hatte sie — um Alexanders inneren Menschen zu bessern — solange verborgen gehalten. Dankbar beglücktes Wiederfinden mit der tot geglaubten Statira; zum Schluß werden von Alexander noch die beiden anderen Paare (Apelle-Campaspe; Promaco-Antigona) zusammengegeben. Im Inhalt selbst liegt eigentlich kaum etwas, was die Bezeichnung „Tragikomödie" rechtfertigt; vielmehr besteht das „Komische" (ganz im Sinne der venezianischen Oper des 17. Jahrhunderts) in der unheroischen Auffassung des Helden, wie sie eben von uns besonders herausgearbeitet wurde. Recht typisch für die Spätvenezianer ist auch die Musik Manzas. An Arienformen überwiegt die dreiteilige Dacapo-Arie. Große Koloraturen sind in solchen Stücken gar keine Seltenheit; die Gesangsstimme in der Arie der Statira „Farmi lieta" (2. Akt) erscheint sogar fast instrumental, von der Violine her, erfunden: und tatsächlich sind hier auch die Violinen solistisch tätig. Ueberhaupt ist die Orchesterbesetzung in den Arien interessant und abwechslungsreich: so haben wir neben reinen Cembalo-Arien solche mit solistisch behandelter Flöte oder Trompete. Trompeten treten zu den Streichern hinzu z. B. in der Arie des Alessandro[27]) „Guerra, guerra" (1. Akt), während uns im 3. Akt sogar eine reine Trompetenarie begegnet. Eine besonders eigenartige Besetzung weist die Arie des Callistene „Bacco ognun" (3. Akt) auf: Oboe und Fagott, die sich konzertierend über dem Baß erheben. Den Grundstock bilden aber in der Regel die Streicher, die in der Arie der Statira an den Schlaf („Vieni o sonno"; 4. Akt) natürlich mit Sordinen spielen. Daß die dreiteilige Dacapo-Arie im allgemeinen herrscht, ist schon gesagt worden; aber es kommen auch mehrmals kleinere Formen vor. So singt z. B. im 4. Akt Antigona ein volkstümliches Liedchen, das nur 14 Takte umfaßt und ganz einfach (a a b) gebaut ist („Chi ha bevuto in abbondanza"). Und noch öfter finden wir solche kleinen Stücke, die sich bisweilen auch recht fein direkt aus dem Secco-Rezitativ entwickeln. Größere musikalische Komplexe bemerken wir nur an zwei Stellen der Oper: einmal am Anfang, wo Chor- und Soloabschnitte, auch vom Secco unterbrochen, abwechseln; das andere Mal auf dem Bacchusfest des dritten Aktes, wo sich Chöre und Solostücke — Arien sowohl wie Rezitative — der verschiedenen Personen in bunter Gruppierung aneinanderreihen. Das Werk beschließt ein Chor aller, homophon gesetzt, wie es auch sonst hier üblich ist.

Wieder drei Jahre später, im Herbst 1711, erscheint auf der venezianischen Bühne (S. Angelo) die erste Oper, welche die Bezeichnung „comedia per musica" trägt: es ist die „Elisa" (Text von Domenico Lalli[28]); Musik von G. M. Ruggeri), über deren Text wir seit Scheril-

---

[27]) Alessandro singt im Sopran, Callistene und Promaco im Baß, die drei Frauen in ihren natürlichen Stimmlagen (Sopran).

[28]) Domenico Lalli (1679—1741) stammte aus Neapel und war auch zunächst dort tätig, bis er wegen einer nicht ganz sauberen Geldangelegenheit die Heimat-

los [29]) Forschungen gut Bescheid wissen. Schon die Vorrede Lallis zu seinem Textbuch ist interessant und verdient in unserem Zusammenhang wiedergegeben zu werden: „Perchè temerario apparir potrebbe il mio ardimento, che in una cosi famosa republica oggi comparir voglia la presente mia commedia, al confronto di tante nobili tragedie da celebri e purgati ingegni descritte, e da'migliori cantanti con apparato magnifico rappresentate: mi fo lecito perciò al nobile leggitore, per mia difesa, raccordare quanto nelle republiche più bisognevole appaia d'ammaestrare il privato che il grande, per la qualcosa non le tragedie, che specchio sono de'grandi, ma le commedie, che specchio sono de' privati, rappresentar si dovrebbono . . . E pregandoti ad essermi difesa contro l'ignorante volgo, che forse sentendo il nome di commedia, credendo di veder comparire Gratiani e Truffaldini, a far sonare il bastone, confonderà la mia Elisa tra i banchi de'ciarlatani, offendendo assieme la nobile idea della commedia, la quale, a parere de' più scienziati, e il più utile e dilettevole componimento che rappresentar mai si possa, per vera norma della vita civile; vivi felice" [30]).

Die Handlung der „Elisa" spielt zu Florenz; die Personen der Oper sind: Messer Fabritio, vecchio — Ricciardo, suo figliolo — Brunetto, servo di casa — Elisa creduta Fabio, computista di M. Fabritio — Anassagora, pedante — Capitan Rodimondo — Voragine, servo parasito — Madonna Oretta — Berenice, sua figlia — Checca, fante. Was den Inhalt dieses Stückes betrifft, so dreht es sich hauptsächlich darum: Ricciardo, der Sohn des alten Fabritio, liebt Berenice (die hier in sehr abgeschwächter Form den alten Typ der Kurtisane vertritt), die ihrerseits wieder in Elisa verliebt ist, von der sie glaubt, daß sie auch wirklich ein Mann ist — denn Elisa läuft ja in Männerkleidern unter dem Namen Fabio herum. Elisa aber ist zum Ueberfluß noch in Ricciardo verliebt, und um seine Hochzeit mit Berenice zu verhindern, geht sie zu der Kurtisane und sagt ihr, sie, Elisa, wolle sie heiraten. Zu dieser Szene kommt gerade Ricciardo hinzu; die Lösung der Handlung geschieht schließlich dadurch, daß Ricciardo und Berenice — „per il troppo tirare resta il petto d'Elisa scoperto" [31]) — sehen, daß Elisa überhaupt gar kein Mann ist, sondern eine Frau. Selbständig und originell war, wie Scherillo überzeugend nachgewiesen hat, diese Schöpfung Lallis nicht; er hat vielmehr zu diesem Zwecke einfach die „Gostanza" (1699) ausgeplündert, eine Komödie des Neapolitaners Niccolò Amenta, der seinerseits wieder „Gl'inganni" (1547), eine Komödie des Niccolò Secchi, als Vorlage benutzte. Plagiate scheinen in dieser Zeit nicht eben selten gewesen zu sein. Dies interessiert uns aber hier wenig:

---

stadt verlassen mußte. Von nun an nannte er sich auch Lalli, ursprünglich hieß er Seb. Biancardi. Dann ging er nach Venedig, das nun sein Aufenthaltsort wurde, und schrieb von 1710—1739 hauptsächlich für die venezianische Bühne eine stattliche Reihe von Opern. Gegen Zeno, der in seiner Vornehmheit den in Venedig noch vollständig unbekannten Lalli in jeder Hinsicht gefördert und unterstützt hat, hat sich Lalli später nicht gerade sehr dankbar erwiesen. Mit Metastasio war Lalli bekannt, mit Goldoni befreundet.

[29]) Michele Scherillo, L'opera buffa Napoletana, neue Ausgabe, 2. Anhang (La prima commedia musicale a Venezia), S. 489—529.

[30]) Scherillo, a. a. O., S. 491; vgl. auch della Corte, a. a. O. Band 1, S. 34.

[31]) Solche Entkleidungs- und andere stürmische Spielszenen kamen auch in der venezianischen Oper des 17. Jahrhunderts vor.

für uns ist es wichtig zu erkennen, daß die „Elisa" — wenigstens was den Text betrifft, die Musik ist ja leider nicht erhalten — im Grunde gar keine „venezianische" komische Oper ist, sondern nur die erste „comedia per musica" in Venedig [32]).

Die Bedeutung Lallis (der seine Personen nicht im Dialekt reden läßt und im übrigen — gegenüber seinen Vorbildern — etwas blaß gezeichnet hat) und seiner „Elisa" liegt in folgendem:

Zu Venedig treten hier wohl erstmalig in der komischen Volloper keine historischen Figuren mehr auf (wobei man natürlich die fremde Einflußsphäre, aus der das Libretto stammt, nicht übersehen darf). Immerhin: diese Bedeutung der „Elisa" von 1711 ist evident, zumal da sich auch die venezianische Musikkomödie auf einer mehr „bürgerlichen" Linie weiter entwickelte.

Der Hauptmeister der zweiten Periode vor Goldoni und Galuppi ist — wir sagten es schon — Giuseppe Maria Buini, über den wir durch Dents schönen Aufsatz [33]) Näheres wissen. Buini ist gleichermaßen als Musiker wie als Textdichter zu nennen, einen großen Teil seiner Opernbücher hat er sich selbst geschrieben. Leider ist auch hier wieder keine Note seiner Musik auf uns gekommen, so daß wir uns an seine Texte halten müssen. Das Wirken Buinis, der um 1695 geboren sein mag, ging ursprünglich von Bologna aus, wo im Jahre 1716 seine erste Oper „Armida abbandonata" auf der Bühne erschien. Er blieb auch weiterhin Bologna treu, jedoch hielt er sich später sehr oft in Venedig auf, wo ebenfalls eine Reihe seiner Werke erstaufgeführt wurde. Seine Opernproduktion umfaßte die Zeit von 1716—1732, in den letzten Jahren überwiegen unbedingt die komischen Opern [34]). Sein letztes (nachweisbares) Werk war die „Ortolana contessa" (Venedig 1732); danach verlieren wir ihn aus den Augen und wissen nur noch, daß er im Mai 1739 starb. Einige seiner Libretti überlebten ihn: so wurde in Venedig 1742 Buinis „La Zanina maga per amore" mit Musik von verschiedenen Autoren gegeben, 1747 sein „Chi non fa non falla" (Uraufführung: 1729) in einer Neubearbeitung Galuppis, unter dem neuen Titel „Il protettore alla moda". Wir müssen hier noch einmal zurückgreifen auf die Dreiteilung, die Dent für die venezianische Musikkomödie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts vorgenommen hat (s. o.), um Buinis Werke in diese Ordnung hineinzustellen. Dent selbst gibt an, daß Buini einige wenige Beispiele für die zweite Gruppe (Parodien der großen Oper)[35]) geliefert habe, die Mehrzahl seiner Komödien gehöre jedoch der dritten Gruppe an (die ihre Stoffe meist aus dem Theaterleben nimmt)[36]). Ferner

---

[32]) Großen Erfolg hat die „Elisa" in Venedig kaum gehabt, jedenfalls wurde sie nicht wiederholt.

[33]) Dent, G. M. Buini, in S. I. M. G. XIII, S. 329—336.

[34]) Ein genaues chronologisches Verzeichnis von Buinis Werken gibt Dent a. a. O., S. 330.

[35]) Zu dieser Gruppe rechnet, neben Buinis „Zanina", vor allem Giuseppe Imers „Il Trojano schernito in Cartagine nascente e moribonda" (Venedig 1743), eine Parodie der Metastasio'schen „Didone abbandonata", „ganz in Offenbachs Art".

[36]) Auch Dent hält gerade diese Stoffe für charakteristisch venezianisch, im Gegensatz zu der neapolitanischen komischen Oper, welche Anspielungen auf Theater und Oper zwar auch kenne, bei der aber diese gewöhnlich einen mehr nebensächlichen Charakter trügen.

betont Dent, sicherlich mit Recht, den starken Einfluß, den Marcello mit seinem „Teatro alla moda" auf die Textdichter der folgenden Zeit ausgeübt hat. So erschien 1732 auf der venezianischen Bühne ein Werk mit dem merkwürdigen Titel „Le Metamorfosi odiamorose in birba trionfale nelle gare delle terre amanti"[37]) (Text: Antonio Gori; Musik: Salvatore Apolloni), gewidmet der „Madama la Moda"; ein Werk, in dessen Vorrede es schon heißt, der Autor sei durchaus den Instruktionen Marcellos gefolgt. In Buinis „Chi non fa non falla" (Bologna 1729, Venedig 1732) ist die Hauptperson die Bologneser Sängerin Lispina, die umgeben ist von ihrer Mutter Sempiterna, dem Diener Mamolo, ihrem Protektor Baron Seccagine, dem verliebten „Musiker"Alipio und dem Impresario Saltobello[38]). Dagegen parodiert Buini in seiner „Zanina maga per amore" (1742) — Zanina ist eine komische Heroine, aus Bologna — deutlich die große Oper. Hier geschehen allerlei eigenartige und teilweise groteske Verwandlungen sowohl von Personen als auch von Sachen, und ein Zauberstab spielt eine gewisse Rolle. Dem Bologneser Dialekt, wie ihn etwa Zanina spricht, werden in einigen anderen Figuren die übertriebenen Redewendungen der „Arkadier" wirksam gegenübergestellt[39]).

Um 1735 begann derjenige Mann einzugreifen, der dann auch die Operntextdichtung Venedigs lange Jahre hindurch entscheidend beeinflußt hat: Carlo Goldoni. Wenn wir seine Intermezzi und anderen kleinen Versuche (wie den „Aristide" und die „Fondazion di Venezia") hier unberücksichtigt lassen — und wir können das in diesem Zusammenhang mit gutem Gewissen tun — dann können wir sagen: Goldonis früheste dreiaktige komische Volloper ist die „Lugrezia Romana in Costantinopoli"[40]) vom Karneval 1737, zu welcher der Römer Giacomo Maccari die — nicht erhaltene — Musik schrieb. Die „Lugrezia" ist textlich nun freilich ein recht schwaches Werk. Die Absicht Goldonis war es zweifellos, damit eine Satire zu liefern auf die zahlreichen Dramen, die sich in einer falschen Griechen- und Römerwelt abspielten[41]). Die Personen des Goldonischen Librettos sind: Albumazar[42]), Kaiser der Türken; die Römerin Lugrezia und ihr Gemahl Collatino; Mirmicaina, venezianische Sklavin; Maimut,

---

[37]) Dieses „dramma per musica" wurde anscheinend gut aufgenommen, jedenfalls wurde es 1734 wiederholt.

[38]) Vgl. Dent a. a. O., S. 331—332, der das Werk „a spirited comedy of operatic life" nennt. In der Aufführung zu Venedig wurde übrigens der ursprüngliche Bologneser Dialekt beibehalten.

[39]) Näheres über die „Zanina" bei Dent, a. a. O., S. 332. Auch Alipio in Buinis „Chi non fa non falla" sprach übrigens schon im geschwollenen Metastasianischen Stil.

[40]) Goldoni bezeichnet die „Lugrezia" als „dramma comico per musica", während Buini seine komischen Vollopern gewöhnlich „divertimento comico per musica" nennt.

[41]) Parodien auf solche klassischen Stoffe waren in jener Zeit nicht selten; da sind etwa zu nennen der „Rutzvanscad" des Zaccaria Vallaresso (1724), dem Buini mit 2 Werken nachfolgte: dem „Malmocor" (Bologna 1728, tragichissimo drama p. m.) und dem „Artanaganamenone" (Drama tragichissimissimo per musica, Venedig 1731).

[42]) „Albumazar" hieß auch eine Oper Buinis aus dem Jahre 1727; von dieser nahm höchstwahrscheinlich Goldoni seinen Namen.

Türkenfürst; Ruscamar, Wächter des Serails. Den ganzen Inhalt hier anzugeben, würde kaum lohnen; in der Hauptsache geht es darum, daß Lugrezia — es ist natürlich die berühmte Lugrezia aus der römischen Sage, die (wie sie selbst ausführt) in Rom keineswegs etwa sich getötet, sondern zu diesem Zweck einfach ein Schwert mit Schweineblut vorgewiesen hat — samt ihrem Gatten Collatino durch einen Schiffbruch an die türkische Küste verschlagen wird und nun in Konstantinopel am kaiserlichen Hofe allerlei erlebt. So kann sich Lugrezia nur mit List und Mühe den ungestümen Liebeswerbungen des Kaisers Albumazar entziehen, der eigentlich (alles war schon zur Krönung vorbereitet) die venezianische Sklavin Mirmicaina zur Sultanin erheben wollte, aber diese seit Lugrezias Ankunft vollständig vernachlässigt, so daß Mirmicaina sich schließlich an Ruscamar hält[43]). Den Mittelpunkt des zweiten Aktes bildet eine Tempelszene[44]), in der sich ein falsches Orakel (es ist ein Türke, von Albumazar gedungen) folgendermaßen vernehmen läßt: „Lugrezia wird die Gemahlin sein", ein Spruch, der übrigens von Lugrezia und von Albumazar verschieden ausgelegt wird. Schließlich deckt Maimut, der mit dem Schwert in der Hand hereinstürmt, den Betrug mit dem Orakel auf. Die Komik in der „Lugrezia" ist recht grob: der erste Akt endet mit einer Schimpf- und Prügelszene der beiden Frauen; im dritten Akt gibt es eine Buffoszene, in der Mirmicaina dem Ruscamar die Schnurrbarthaare einzeln ausreißt. Mit der Schlusszene des Werkes sollen wohl die edelmütigen Helden der Seria-Oper parodistisch getroffen werden: alle überbieten sich plötzlich in Hochherzigkeit und alle wollen plötzlich sterben, und zwar jeder wieder als erster (dieses unvermutete Weichwerden wirkt besonders unnatürlich bei Albumazar, der eben noch die Härte und Grausamkeit selbst war). Ziemlich schnell und unvermittelt kommt dann das gute Ende, das selbstverständlich der Lebensfreude Raum gibt.

Auf den Schauplatz Venedig beschränkt sich das nächste heitere Libretto Goldonis, das der Dichter sechs Jahre später mit der Bezeichnung „Comedia per musica" für die Opernbühne schrieb: es ist „La contessina"[45]). In der ursprünglichen Fassung Goldonis (1743) sind es nur fünf handelnde Personen: der Graf Baccellone und seine junge Tochter; der bürgerliche Kaufmann Pancrazio und sein Sohn Lindoro; schließlich noch Gazzetta, der Gondoliere des Grafen. Man kann sich nach dem Personenverzeichnis allein schon fast denken, wie die Handlung läuft. Lindoro hat sich auf einer Schiffsfahrt in die junge Gräfin verliebt und (um etwas bei ihr und ihrem noch viel stolzeren und auf seinen Stand eingebildeten Vater zu erreichen) sich als reicher Marchese aus Mailand ausgegeben. So hat sich Lindoro auch beim Grafen beliebt zu machen gewußt, der durchaus geneigt wäre, dem „Marchese" seine Tochter zur Frau zu geben, die den Lindoro als „Marchese" gleich-

---

[43]) Mirmicaina und Ruscamar sprechen teilweise im venezianischen Dialekt.

[44]) Eine ähnliche Tempelszene mit einem falschen Götzen finden wir später (1771) auch in Bertatis „L'inimico delle donne" (2. Akt).

[45]) Die Musik zur „Contessina" stammte wieder von Maccari; in der folgenden Zeit wurde das Libretto mehrmals von anderen Musikern komponiert. Auch der Gaßmann'schen Oper (1770) liegt noch Goldonis Text zugrunde, der aber von Calzabigi erweitert wurde.

falls liebt. Am Ende des ersten Aktes erscheint Pancrazio beim Grafen, um für Lindoro um die Gräfin zu werben. Der Graf behandelt den Kaufmann ganz von oben herab und Pancrazio muß unverrichteter Sache wieder abziehen, nachdem ihn auch noch die junge Gräfin hart angefahren hat. Diese Behandlung läßt sich aber Pancrazio nicht bieten und hat bereits einen Racheplan geschmiedet: er wird in Verkleidung und mit verstellter Stimme beim Grafen als reicher Marchese aus Mailand, als Vater des „Marchese" Lindoro erscheinen, ordentlich mit Titeln, Besitz, vornehmen Bekanntschaften protzen und in diesem Aufzug aufs neue für seinen Sohn werben. Am Schluß des zweiten Aktes kommt nun mit Gefolge der berühmte Marchese Cavromano aus Mailand, schon vorher angemeldet, und wird vom Grafen standesgemäß aufgenommen — es ist kein anderer als der verkleidete Pancrazio, der seine Rolle (in dem dafür üblichen Stil) vor dem Grafen und danach auch vor dessen Tochter wunderbar spielt. Auch wie sich Vater und Sohn in dieser Situation zueinander verhalten, ist vorher verabredet worden, und so klappt alles vorzüglich. Im dritten Akt ist die Hochzeit vom Grafen bereits angeordnet, zu der aber nur vornehme Leute mit mindestens zehn Titeln ins Haus gelassen werden sollen. Deshalb ist der Graf natürlich entrüstet, als er plötzlich den Pancrazio (in gewöhnlicher Kleidung als Kaufmann) vor sich sieht. Nun erfolgt die Generalaufklärung (zudem hatte Gazzetta Gewand und Perücke des angeblichen Marchese-Vaters auf einem Tisch im Hause gefunden). Und obwohl sich nun herausstellt, daß Lindoro nur ein Kaufmannssohn ist, will der Graf ihm doch seine Tochter geben. Aber jetzt macht Pancrazio, der auch seinen Bürgerstolz hat, noch Schwierigkeiten, bis die junge Gräfin gesteht, daß bei ihr die Liebe zu Lindoro jeden Standesdünkel ausgelöscht hat. Erst da ist alles in Ordnung, und nun kann die Hochzeit der beiden jungen Leute gefeiert werden. Unbedingt das Bemerkenswerteste an dem Libretto der „Contessina" ist die soziale Satire, die hier sogar in einer gewissen Schärfe zum Ausdruck gelangt.

In demselben Jahre (1743) kam auch — wie wir schon oben feststellten — die erste neapolitanische Buffo-Oper (unter der Bezeichnung „opera bernesca in musica") nach Venedig: es war der „Orazio", der hier übrigens 1748 mit der Musik von Pietro Auletta gegeben wurde. Dent [46]) meint, daß es sich bei der ersten „Orazio"-Aufführung von 1743 (Musik: Pergolesi u. Latilla) mehr oder weniger um ein Pasticcio gehandelt habe. Das ist insofern nicht richtig, als ja dem Ganzen Pergolesis „Maestro di musica" zugrunde liegt; aber immerhin: ein seltsames Gemisch war es doch wohl, was da auf der Bühne erschien. Trotzdem bleibt die eminent große historische Bedeutung der „Orazio"-Aufführung von 1743 bestehen [47]). Noch im selben und in den nächsten beiden Jahren folgen eine Reihe weiterer neapolitanischer komischer Opern, von denen Latillas „La finta cameriera" mehrfach wiederholt

---

[46]) Dent, a. a. O., S. 332—333, der hier auch einiges vom Inhalt des „Orazio" sagt und das Werk im ganzen als Mischung von Neapolitanischem und Venezianischem definiert.

[47]) Allerdings boten im „Orazio" die zahlreichen Theaterepisoden, in denen Schauspieler, Kapellmeister und Impresario auftraten, nichts Neues für das venezianische Publikum,dem diese vielmehr schon seit Buini vertraut waren.

wurde; von den neapolitanischen Buffokomponisten waren zu Venedig in der ersten Zeit (d. h. vor 1750) am beliebtesten Latilla und Rinaldo di Capua. Es wird wohl der etwas sentimentale Charakter der damaligen neapolitanischen Musikkomödien gewesen sein, der die Venezianer besonders anzog, vielleicht gerade, weil er ihnen bisher ganz unbekannt war [48]). Im Jahre 1745 setzten dann einige schüchterne Versuche im heiteren Fach von venezianischer Seite her ein (u. a. Galuppis erstes selbständiges Buffowerk „La forza d'amore"); danach (in den Jahren 1746 und 1747) wird es wieder still. Die Blütezeit der komischen Oper in der Lagunenstadt hebt 1748-49 an, als Carlo Goldoni mit der „Scuola moderna" die lange und zunächst fast ohne Unterbrechung fortlaufende Reihe seiner Buffolibretti eröffnet, die er meist für die venezianische Opernbühne schrieb. Ihm traten eine Anzahl tüchtiger Musiker zur Seite; unter ihnen ist zweifellos der bedeutendste: Baldassare Galuppi.

---

[48]) Vgl. Dent, a. a. O., S. 332.

C. Galuppi als Buffokomponist.
Allgemeiner Teil.

Galuppi (1706—1785) ist unbedingt als Haupt der venezianischen Buffokomponisten anzusprechen; neben ihm schufen Meister wie Bertoni, Scolari, Sciroli, Ciampi, Cocchi, Latilla, G. Scarlatti, Fischietti [1]). Von ihnen sind freilich nur wenige richtige Venezianer [2]); die meisten sind entweder in Oberitalien [3]) oder in Neapel [4]) geboren und über die neapolitanische Opernbühne dann nach Venedig gekommen. Sie wurden aber dennoch von uns in den venezianischen Kreis mit hineingenommen, da sie entweder lange Zeit in dieser Stadt ansässig, oder die venezianischen Opernbühnen für die Aufführung ihrer Werke entscheidend waren. Als Beispiel dafür, daß wir dies ruhig tun können, wollen wir Gaetano Latilla (1711—88) wählen. Latilla stammte aus Bari und wurde ausgebildet in Neapel, wo er bald — nach dem Tode Vincis und Pergolesis — neben Leo einer der besten und angesehensten Musiker im heiteren Fach war. Seine Buffo-Produktion umfaßt den Zeitraum von 1732 bis 1774. Wohl die größten Erfolge in seiner Laufbahn als Buffokomponist hat Latilla mit zwei Texten Barloccis gehabt, mit „Madama Ciana" (Uraufführung Rom 1738) und besonders mit der „Finta cameriera" (1738), einem Werk, das nicht nur in zahlreichen Städten Italiens gespielt wurde, sondern auch in Deutschland, Frankreich und England [5]). Bereits von Neapel aus lieferte Latilla ver-

---

[1]) Auch Fl. L. Gaßmann (1723—74) in seinen Anfängen könnte man hierzu rechnen.

Dagegen gehört sein Schüler Antonio Salieri (1750—1825), dessen erste Buffooper („Le donne letterate", 1770) uns noch in anderem Zusammenhang beschäftigen soll, der späteren Generation Paisiello-Cimarosa an.

[2]) Hierzu kann man am ehesten Ferdinando Bertoni (1725—1813) und Giuseppe Scolari (ca. 1720—1769) rechnen. Chronologische Aufstellung von Bertonis Werken: in der neuen vorzüglichen italienischen Goldoni-Gesamtausgabe Bd. 28 (Venedig 1930), S. 432/433; von Scolaris Werken: bei della Corte, a. a. O., Bd. 1, S. 139.

[3]) Oberitaliener von Geburt sind Vincenzo Ciampi (1719—1762) und Gioacchino Cocchi (1720—1804); Aufstellung von Cocchis Werken: bei della Corte, a. a. O., Band 1, S. 137—138.

[4]) Neapolitaner von Geburt sind Gregorio Sciroli, Gaetano Latilla (1711 bis 1788), Giuseppe Scarlatti (1723—1777), Domenico Fischietti (geb. 1725). Chronologie von Latillas Werken: bei della Corte, a. a. O., Bd. 1, S. 136; von G. Scarlattis Werken: in der Goldoni-Gesamtausgabe Bd. 28, S. 567; von Fischiettis Werken: bei della Corte a. a. O., Bd. 1, S. 122/123 (über Fischietti vgl. auch den ausführlichen Aufsatz Richard Engländers: Domenico Fischietti als Buffokomponist in Dresden, Zeitschrift f. Musikwissenschaft, II, 6, 7). Auch die Neapolitaner Tommaso Traetta (1727—1779) und Antonio Sacchini (1735—86) haben später in Venedig gewirkt und hier Buffoopern geschrieben.

[5]) Alle Wiederholungen der Latilla'schen „Finta cameriera" sind genau verzeichnet in der Goldoni-Gesamtausgabe, Bd. 31 (Venedig 1932), S. 396.

schiedene komische Opern für Venedig(ohne dabei die heimischen Bühnen zu vernachlässigen), bis er schließlich im Jahre 1756 in der Lagunenstadt eine Anstellung als Chorleiter des Konservatoriums della Pietà erhielt. 1762 wurde er zweiter Kapellmeister an der Markuskirche (unter Galuppi), ein Amt, das er jedoch 1772 wieder aufgab. Zugleich verließ er endgültig Venedig und lebte von nun an teils in Rom, teils in Neapel. Zwischen 1752 und 1761 schrieb Latilla keine Buffo-Opern für die venezianischen Bühnen. Diese Tatsache erklärt Giuseppe Ortolani [6]), ein guter Kenner der Opernverhältnisse im damaligen Venedig, folgendermaßen: Latilla hatte zwar versucht, mit Galuppi zu rivalisieren, aber das Glück war ihm nicht mehr so hold wie früher; dadurch wurde er entmutigt und stand vom Komponieren in diesen Jahren ab. Latillas letzte venezianische Buffo-Opern („L'amore artigiano", Text von Goldoni, 1761; „La buona figliuola supposta vedova" 1766) haben auch keinen Erfolg mehr gehabt. So wird 1772 der alte Meister — im Jahre 1770 sah und sprach ihn Burney in Venedig — vielleicht nicht ungern die Lagunenstadt verlassen haben; die direkte Veranlassung zu diesem Schritt soll die Verweigerung einer Gehaltserhöhung gewesen sein. In Wahrheit liegen die Gründe für das geringe Durchschlagen von Latillas späteren Opern wohl tiefer: diese ganze Buffokunst der älteren Generation (also der in den Jahren 1705—25 Geborenen, zu denen Galuppi und fast alle oben genannten Musiker gehören) war eigentlich bereits um 1765 ganz überholt und verdrängt durch die jüngeren Meister, an deren Spitze zunächst Niccolò Piccinni (1728—1800), später Giovanni Paisiello (1741—1816) zu nennen ist. Sahen wir noch in den Jahren 1750—60 zu Venedig um Goldoni und Galuppi herum einen bestimmten Kreis von Buffokomponisten (der freilich schon eine Reihe mit Venedig besonders verbundener Neapolitaner in sich schloß) am Werke, so änderte sich bald das Bild vollständig, zumal da auch Goldoni 1762 seine Heimat verließ und nach Frankreich ging. Die venezianischen Bühnen blieben weiterhin in Operndingen führend, aber die Neapolitaner beherrschten nun auch hier unumschränkt das Feld. So werden in den Jahren 1790—1794 zu Venedig Opern folgender (meist neapolitanischer) Komponisten gespielt:

Anfossi, Giordano, Gardi, Gazzaniga, Astaritta, Nasolini, Robuschi, Tarchi, Winter, Prati, Caruso, Sarti, Bianchi, Paisiello, Marinelli, Paer, Zingarelli, Guglielmi, Rossi, Alessandri, Capua, Palma, Tritto, Piccinni, Cimarosa und Salieri.

Von diesen Werken gehörte mehr als die Hälfte der opera buffa an [7]). Bis 1770 hatten sich Seria und Buffa (obwohl die komische Oper schon stark im Vordringen war) noch ungefähr die Waage gehalten; nach 1770 aber nahm die Buffa an Bedeutung zu und grub der Seria immer mehr den Boden ab [8]). In der Librettistik dauerte noch

---

[6]) Giuseppe Ortolani, in: Goldoni-Gesamtausgabe, Bd. 31 (Venedig 1932), S. 397.

[7]) Wiel a. a. O. — Ludwig Schiedermair, Beiträge zur Geschichte der Oper um die Wende des 18. und 19. Jahrhunderts: Simon Mayr, Band 2 (Leipzig 1910), S. 179.

[8]) Eine große Gefahr war das Eindringen der Stilelemente der komischen Oper in jede ernste Musik. Dies empfand besonders z. B. C. Ph. E. Bach, der sich in seiner Selbstbiographie folgendermaßen dazu äußert: „Wer kennt den Zeitpunkt nicht, in welchem mit der Musik sowohl überhaupt, als besonders mit der accura-

um 1790 (nach Schiedermair) der Einfluß Goldonis und vor allem Bertatis[9]) unvermindert fort; die textliche Anlage der Buffo-Opern hatte sich allerdings gewandelt: statt des Dreiakters, wie er zu Goldonis Zeiten Regel war, hatte sich der Zweiakter — noch vor 1780 in Aufnahme gekommen — durchgesetzt, außerdem waren kleine einaktige Farcen häufig[10]).

Dieser kurze Ausblick auf die Entwicklung der komischen Oper in Venedig bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts war nötig; kehren wir nun aber zu dem eigentlichen Gegenstand unserer Untersuchung zurück: zu Baldassare Galuppi als Buffokomponist.

Bevor wir uns jedoch mit dem Meister selbst, seinen Buffo-Opern und deren Verbreitung beschäftigen, ist es vielleicht gut, einen Blick zu werfen auf die vorhandene Literatur über den Opernkomponisten Galuppi. Leider sind bisher Briefe oder andere persönliche Aufzeichnungen Galuppis nicht aufgefunden worden; nur durch Überlieferung anderer sind einige seiner Äußerungen (etwa über Musik) auf uns gekommen. Das beste Bild des Menschen Galuppi gewinnt man wohl aus dem Tagebuch Burneys, der den Meister außerordentlich hoch geschätzt und 1770 in Venedig näher kennen gelernt hat; diese schöne Schilderung soll deshalb auch im Anhang wiedergegeben werden. Auch in Goldonis Erinnerungen wird Galuppi wiederholt erwähnt. Überhaupt sind allgemeine Urteile über ihn schon im 18. Jahrhundert, sowohl in Italien als auch in Deutschland, keine Seltenheit und sie häufen sich geradezu im folgenden Jahrhundert[11]). In der Mitte des 19. Jahrhun-

---

testen und feinsten Ausführung derselben eine neue Periode sich gleichsam anfing, wodurch die Tonkunst zu einer solchen Höhe stieg, wovon ich befürchte, daß sie gewissermaßen schon viel verloren habe. Ich glaube mit vielen einsichtsvollen Männern, daß das itzt so beliebte Komische hieran den größten Anteil habe. Ich will einen der itzt lebenden größten Meister im Komischen, Sgr. Galuppi, nennen, welcher mir in meinem Hause zu Berlin vollkommen beipflichtete und einiger sehr lächerlichen Vorfälle, welche er sogar in einigen Kirchen Italiens erlebt hatte, bei dieser Gelegenheit erwähnte" (Nach E. F. Schmid, C. Ph. E. Bach und seine Kammermusik, Kassel 1931, S. 85). Näheren Aufschluß über diese Gedankengänge Bachs und über das von Galuppi angeführte Beispiel gibt uns Lessing in seinen Kollektaneen: „Bach klagt über den jetzigen Verfall der Musik. Er schreibt ihn der komischen Musik zu; und sagte mir, daß Galuppi selbst, der einer von den ersten komischen Komponisten ist, ihm versichert habe, daß der Geschmack an der komischen Musik sogar die alte gute Musik aus den Kirchen Italiens verdränge. Er selbst habe eine von seinen komischen Symphonien (Arien?) in einer Kirche zu Rom gehört, der man einen geistlichen Text untergelegt." (Kollektaneen zur Literatur, Artikel „Musik" in: Lessing-Gesamtausgabe, Leipzig 1857, 11. Bd., 1. Abt., S. 467). — Aller Wahrscheinlichkeit nach kam Galuppi im Herbst 1765, auf der Reise nach Petersburg, durch Berlin und besuchte bei dieser Gelegenheit Ph. E. Bach.

[9]) Giovanni Bertati war einer der besten und fruchtbarsten Buffo-Textdichter im letzten Drittel des 18. Jhs. (Vgl. Albert Schatz, G. Bertati, in: Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft V, 1889, S. 231 ff.)

[10]) Schiedermair, a. a. O., Bd. 2, S. 179.

[11]) Urteile über Galuppi aus dem 18. und besonders aus dem 19. Jahrhundert finden sich zusammengestellt in Pompeo Molmentis Aufsatz „Il Buranello" (Gazzetta musicale di Milano 1899, Bd. 1, S. 59 f.); ferner in der Nota storica zu Goldonis „L'Arcadia in Brenta" (Goldoni-Gesamtausgabe Bd. 27, Venedig 1929,

derts erscheint die zweibändige „Storia della musica sacra nella già cappella ducale di San Marco" von Francesco Caffi (1854/55), in der Galuppi wieder sehr ausführlich gewürdigt wird, „in einer mit Anekdoten durchsetzten Zusammenstellung biographischer Daten"; immerhin wird Caffi vieles in sein Buch aufgenommen haben, was noch aus mündlicher Überlieferung von Freunden oder Schülern Galuppis stammte. A. Wotquennes Aufsatz „Baldassare Galuppi, Etude bibliographique sur ses œuvres dramatiques" (zuerst in R. M. I. 1899, auch separat 1902) ist überholt durch Fr. Piovanos hervorragende und noch immer gültige Arbeit „B. Galuppi, Note bio-bibliografiche" (R. M. I. 1906—1908), die auch für uns in allem die unentbehrliche Grundlage bildete. Wie schon der Titel sagt, ist bei Piovano neben dem biographischen Abriß eine wissenschaftlich vorbildliche Bibliographie der sämtlichen Vokalwerke Galuppis gegeben. Ausgezeichnet ist auch die Art, wie Hermann Abert (in seinem „Mozart", Band 1, S. 450 ff.) mit wenigen Strichen die künstlerische Erscheinung Galuppis im Rahmen der opera buffa zeichnet. Eingehender befaßte sich wieder mit unserem Meister Andrea della Corte in seinem schon oft zitierten Buch „L'opera comica italiana nel' 700" (Bari 1923, Band 1, S. 141 ff.); er untersucht zunächst die beiden Opern „Il mondo della luna" und „Il filosofo di campagna" und faßt dann in einem dritten Abschnitt die Charakteristika der Buffomusik Galuppis zusammen. Als jüngste Arbeit (1926) ist schließlich noch die Münchener Dissertation von Felix Raabe zu nennen, die zwar über „Galuppi als Instrumentalkomponist" handelt, aber in der Einleitung auch sein Opernschaffen bedeutsam würdigt.

Wir lassen nun ein chronologisches Verzeichnis folgen von sämtlichen komischen Vollopern, die Galuppi geschrieben hat, wobei wir auch die Wiederholungen der Werke (nach Piovano) mit angeben [12]):

S. 360 f.); aus dem 20. Jhrh.: in der Nota storica zu Goldonis „Filosofo di campagna" (Goldoni-Gesamtausgabe Bd. 29, Venedig 1930, S. 221/222). Dagegen sind nur die wichtigsten Urteile in unserem Anhang wiedergegeben.

[12]) Albert Schatz' handschriftlicher statistischer Katalog über sämtliche Aufführungen Galuppi'scher Opern, den jetzt die Kongreßbibliothek in Washington besitzt, war mir leider nicht zugänglich.

Werk	Textdichter	Erste Aufführung	Wiederholungen des Werkes	Sonstige Bemerkungen
„Madama Ciana" von Gaetano Latilla	Giovanni Barlocci	Venedig, S. Cassiano, Herbst 1744		Uraufführung Rom, Frühjahr 1738
„La libertà nociva" von R. di Capua	Giovanni Barlocci	Venedig, S. Cassiano, November 1744 (Herbst)		Uraufführung Rom, Januar 1740
„L'ambizione delusa" von R. di Capua	Giovanni Barlocci	Venedig, S. Cassiano, Carneval 1745 (Dezember 1744)		Uraufführung Rom, Januar 1738 (unter dem Titel: La comedia in comedia)
La forza d'amore	Padre Panicelli	Venedig, S. Cassiano, 30. Januar 1745 (Carneval)		
„Il protettore alla moda" von Giuseppe Buini	Giuseppe Buini	Venedig, S. Moisè, Herbst 1747	Wien, 26. Juni 1748; Venedig, S. Cassiano, Herbst 1749, Bologna 1750 und Carneval 1758.	Uraufführung Bologna, Carneval 1729 (unter dem Titel: Chi non fa non falla)
Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno	Carlo Goldoni	Venedig, S. Moisè, 27. Dezember 1748 (Carneval 1749)		Musik von Vincenzo Ciampi
L'Arcadia in Brenta	Carlo Goldoni	Venedig, S. Angelo, fiera dell' Ascensione, Mai 1749	Crema, September 1749; Venedig S. Moisè, Herbst 1749; Mailand, Frühjahr 1750 und Frühjahr 1751; Bologna, Frühjahr 1751; Turin 1751; Este, Oktober 1752; Venedig, S. Moisè, 1753; Faenza, 1753; Hamburg, Theater beim Dragonerstall, 2. April 1755; Dresden, Zwingertheater, 23. Mai 1755; Leipzig, Theater im Reithause, 1755; Bassano 1757; Rom, Carneval 1759, als Farsetta zu 4 Stimmen in 2 Teilen; München, Hoftheater 1759, in 2 Teilen; Modena, Carneval 1764;	

Werk	Textdichter	Erste Aufführung	Wiederholung des Werkes	Sonstige Bemerkungen
			Como 1765, unter dem Titel „La nuova Arcadia"; Rom 1769; Bonn, Hoftheater, Carneval 1771.	
Il conte Caramella	Carlo Goldoni	Verona, Herbst 1749	Venedig, S. Samuele, Herbst 1751; Dresden, Zwingertheater, 18. Juli 1755; Bologna, Sommer 1755; Triest, Carneval 1756; Pesaro, Carneval 1756; Mailand, Sommer 1756; Vicenza, fiera 1759; Brescia, August 1761; Nürnberg, Opernhaus, 7. Februar 1763; Potsdam, Sanssouci, September 1766.	
Arcifanfano re dei matti	Carlo Goldoni	Venedig, S. Moisè, Carneval 1750	Venedig, S. Moisè, Carneval 1751; Parma, Herbst 1752; Bologna und Mailand, Sommer 1754; Venedig, S. Samuele, Carneval 1755 (Musik von Galuppi und verschiedenen Autoren); Modena, Sommer 1755; Piacenza, Frühjahr 1756; Rom, Carneval 1759; Florenz, Frühjahr 1759; Turin, Herbst 1759.	
Il mondo della luna	Carlo Goldoni	Venedig, S. Moisè, Januar 1750 (Carneval)	Parma, Dezember 1750; Mailand und Florenz, Frühjahr 1751; Civitavecchia 1754; Dresden, Theater des Grafen Brühl, 7. Oktober 1754; Padua, Carneval 1755; Hamburg, Theater beim Dragonerstall, 23. Januar 1755; Genua, Sommer 1755; Bologna, Herbst 1755; Turin 1760; London, King's Theatre, 22. November 1760.	
Il paese della cuccagna	Carlo Goldoni	Venedig, S. Moisè, fiera dell' Ascensione, Mai 1750	Venedig, S. Moisè, Herbst 1750; Turin 1750; Parma, Herbst 1752; Wien 1770.	

Werk	Textdichter	Erste Aufführung	Wiederholung des Werkes	Sonstige Bemerkungen
Il mondo alla roversa	Carlo Goldoni	Venedig, S. Cassiano, Herbst 1750	Mailand, Frühjahr 1751; Turin 1752; Venedig, S. Samuele, Carneval 1753; Cittadella, Herbst 1753; Dresden, Theater des Grafen Brühl, 25. Juni 1754; Hamburg, Theater beim Dragonerstall, 22. November 1754; Modena, Carneval 1756; Bologna, 1756; Bassano, Carneval 1757; München, Hoftheater, 1758; Dresden, Zwingertheater, 1768.	
La mascherata	Carlo Goldoni	Venedig, S. Cassiano, Carneval 1751		Musik von G. Cocchi
La calamita de'cuori	Carlo Goldoni	Venedig, S. Samuele, Carneval 1753	Brescia, August 1753; Florenz, Herbst 1753; Dresden, Theater des Grafen Brühl, 18. Juli 1754; Hamburg, Theater beim Dragonerstall, 13. November 1754; Mailand, 1754; Bologna, Carneval 1755 (Musik von Galuppi und „anderen berühmten neapolitanischen Meistern"); Rom, Carneval 1757 (ridotta a farsetta a 4 voci in 2 parti); Salò, Carneval 1758; Bologna, Carneval 1759 (ridotta ad intermezzo a 2 soli personaggi e in 2 parti, col titolo: Gli quattro amanti in un amante solo); Genua, Frühjahr 1759; Modena, Carneval 1760; London, King's Theatre, Februar 1763; Bonn, Dezember 1764; Crema, Carneval 1765; Lissabon 1766; Reggio, fiera 1768; Modena, 28. Mai 1768, unter dem Titel „La straniera riconosciuta"; Aranjuez, Frühjahr 1769.	

Werk	Textdichter	Erste Aufführung	Wiederholung des Werkes	Sonstige Bemerkungen
I bagni d'Abano, Musik von Galuppi und Bertoni	Carlo Goldoni	Venedig, S. Samuele, Carneval 1753		
Il filosofo di campagna	Carlo Goldoni	Venedig, S. Samuele, Herbst 1754	Dresden, Zwingertheater, 13. Juni 1755; Mailand, Sommer 1755; Florenz, Herbst 1755; Bologna, Carneval 1756; Siena, Sommer 1756; Civitavecchia, 1756; Mannheim, Hoftheater 1756; Venedig, S. Samuele, Herbst 1756; Genua, Herbst 1756; Rom, Carneval 1757 (ridotta a farsetta a 5 voci in 2 parti, mit dem Titel „La serva astuta"); Bergamo, Carneval 1757; Novara, Carneval 1757; Berlin, Kgl. Schloßtheater, 27. März 1757; Modena, Carneval 1758; Parma, Frühjahr 1758; Pistoja 1758; Petersburg, Neues Theater an der Kaiserlichen Wiese, 1758; Brüssel 1759 (a 5 voci, mit dem Titel „Il tutore burlato"); Turin 1759; Reggio, Carneval 1760; Madrid 1760; Bologna, Carneval 1761; London, King's Theatre, Januar und Oktober 1761; Venedig, S. Angelo u. S. Moisè, Herbst 1761 (come intermezzo a 5 voci in 2 parti); Prag, Kgl. Theater in den Kotzen, Frühjahr 1762; Mailand, Sommer 1762; Dublin 1762 (mit dem Titel „The guardian trick'd"); Bonn, Januar und Mai 1764; Frankfurt a. M., Komödienhaus in der Kleinen Allee, 1. April 1764; Como, Carneval 1765; Berlin, Juli 1765; Treviso, Herbst 1765; London, King's Theatre, Stagione 1767—68; Stralsund, Komödien-	

Werk	Textdichter	Erste Aufführung	Wiederholung des Werkes	Sonstige Bemerkungen
			haus in der Mönchstraße, Januar 1769; Belluno, Carneval 1770; Bologna, Carneval 1770; Schwetzingen, Hoftheater, Mai 1771; Parma, Carneval 1772; Regensburg, Hochfürstl. Thurn und Taxis'sche Schaubühne im Ballhause, Carneval 1777; Reval 1777; Riga 1777; Stockholm, 9. November 1780.	
Il povero superbo	Carlo Goldoni	Venedig, S. Samuele, Carneval 1755 (Februar)	Brescia, August 1755, unter dem Titel „La serva astuta".	
Le nozze	Carlo Goldoni	Bologna, September 1755 (Herbst)	Mailand, Herbst 1756; Venedig, S. Samuele, Carneval 1757; Frascati, Frühjahr 1757; Mannheim, Hoftheater, 1757; Modena Carneval 1758; Parma, Frühjahr 1758; Perugia, Carneval 1759 (Le nozze di Dorina); Reggio, Carneval 1760; Rom, Carneval 1760 (ridotta ad intermezzo a 5 voci in 2 parti, mit dem Titel „Le nozze di Dorina"); Turin, Herbst 1760; Udine, Carneval 1761; Florenz, Frühjahr 1761; Bologna, Mai 1762; Bonn, Mai 1764; Ferrara 1764; Wien, Theater nächst der Burg, 1764; Lucca, Carneval 1766 (Le nozze di Dorina); Dresden, Zwingertheater 1766; Lissabon 1766 (O casamento de Lesbina); Reggio, fiera 1770.	
La diavolessa	Carlo Goldoni	Venedig, S. Samuele, November 1755 (Herbst)	Leipzig, Theater im Reithause, Mai 1756; Dresden, Zwingertheater, 11. Juni 1756; Prag, Kotzentheater, Carneval 1756 (Li vaghi accidenti fra amore e gelosia); Rom, Carneval 1757	

Werk	Textdichter	Erste Aufführung	Wiederholung des Werkes	Sonstige Bemerkungen
			(ridotta a farsetta a 4 voci in 2 parti); Bologna, Januar 1759 (unter dem Titel „Don Poppone“ und mit einigen Arien von Nicola Calandro); Nürnberg, Opernhaus, 12. Januar 1763; Pesaro, Carneval 1797 (?).	
Le pescatrici	Carlo Goldoni	Modena, Carneval 1756	Rom, Carneval 1758, als Farsetta zu 4 Stimmen in 2 Teilen.	Uraufführung Venedig, S. Samuele, Carneval 1752; Musik von Ferdinando Bertoni
L'amante di tutte	Antonio Galuppi (Ageo Liteo)	Venedig, S. Moisè, Oktober 1760 (Herbst)	Gubbio, Mai 1761; Rovigo, fiera 1761; Genua, Herbst 1761; Bologna, Carneval 1762; Bergamo 1762; Turin 1762; Verona, Herbst 1762; Trient, Frühjahr 1763; Cittadella, Herbst 1763; Mailand, Herbst 1763; Kopenhagen, Herbst 1763 (in 2 Akten mit dem Titel „La moglie bizzarra“); Görz, Carneval 1764; Parma, Carneval 1764; Como, Carneval 1764; Florenz, Frühjahr 1764; Mantua, 1765; Rimini, Carneval 1766; Genua, Carneval 1766; Dresden, Zwingertheater, 1. Mai 1766; Laibach, 1766; Wien, Theater nächst der Burg 1767 (mit dem Titel „Il vecchio geloso“); Piacenza, Carneval 1768;San Ildefonso, Sommer 1768; Padua, Carneval 1769; Stralsund, Komödienhaus in der Mönchstraße, Januar 1769; Mannheim, Hoftheater, 1769. Carneval 1770 und 1772; Dresden, Zwingertheater 1770; Reggio, Carneval 1771; Pistoja, Sommer 1771; Bonn, Hoftheater 1772; Lübeck, Opernhaus in der Beckergrube, 17.	

Werk	Textdichter	Erste Aufführung	Wiederholung des Werkes	Sonstige Bemerkungen
			August 1773 (Il vecchio geloso); Pillnitz, Schloßtheater, 24. Sept. 1775; Stockholm, 7. Februar 1781.	
Li tre amanti ridicoli	Antonio Galuppi (Ageo Liteo)	Venedig, S. Moisè, Januar 1761 (Carneval)	Bologna, Frühjahr 1761; Turin 1762; Parma und Modena Carneval 1763; Prag, Kotzentheater, Frühjahr 1763; Mailand, Herbst 1763; Pavia, August 1764; Gubbio, Carneval 1765; Münster, Kurfürstl. Hoftheater 1765; Dresden, Kleines kurfürstl. Theater, 27. Nov. 1766; London King's Theatre, 5. Nov. 1768 (mit dem Titel „Gli amanti ridicoli"); Turin, Frühjahr 1771; Bonn, Winter 1773/74.	
Il caffè di campagna	Pietro Chiari	Venedig, S. Moisè, 18. November 1761 (Herbst)	Mailand, Herbst 1762; Barcelona 1763; Rovigo 1763; Cittadella, Herbst 1764.	
Il marchese villano	Pietro Chiari	Venedig, S. Moisè, 2. Februar 1762 (Carneval)	Bologna, Frühjahr 1762; Turin, Herbst 1763 (Il marchese Giorgino); Rovigo, fiera 1763; Sinigaglia, Carneval 1764 und Mailand, Herbst 1764 (Il marchese Tulipano); Dresden, Zwingertheater, 22. Juli 1766; Schönbrunn und Wien, Theater nächst der Burg, Sept. 1767; Schloß Solitüde b. Ludwigsburg 1770; Turin, Herbst 1770 (La lavandara); Corfu, Herbst 1771 (Il matrimonio per inganno); Mantua, Herbst 1771 (La lavandara astuta); Potsdam, Kgl. Schaubühne im Neuen Palais, 9. Juli 1773; Graz 1778; Mainz, Nationaltheater und Frankfurt a. M. Nationaltheater 1784 (in deutscher Uebersetzung als „Der Landjunker und sein Sohn").	

Werk	Textdichter	Erste Aufführung	Wiederholungen des Werkes	Sonstige Bemerkungen
L'uomo femmina	?	Venedig, S. Moisè, Oktober 1762 (Herbst)		
Il puntiglio amoroso	?	Venedig, S. Moisè, 26. Dezember 1762 (Carneval 1763)	Wien, teatri privilegiati, Juli 1773.	
Il re alla caccia	Carlo Goldoni	Venedig, S. Samuele, Dezember 1763 (Herbst)	Verona, Herbst 1764; Turin, Herbst 1764; Bergamo, Carneval 1765; Brescia, Carneval 1765; Dresden, Zwingertheater, 12. Februar 1767; Bologna, Herbst 1769; Pisa, 26. Dez. 1769; München 1772.	
La donna di governo	Carlo Goldoni	Venedig, S. Moisè, Dezember 1764 (Herbst)		
La partenza e il ritorno dei marinari	?	Venedig, S. Moisè, 19. Januar 1765 (Carneval)	Dresden, Zwingertheater, 4. Oktober 1765; Prag, Kotzentheater, 1765; Bologna, Carneval 1766.	
La cameriera spiritosa	Carlo Goldoni	Mailand, Herbst 1766	Prag, Kotzentheater, 1769, unter dem Titel „Il cavaliere della Piuma"; ebenso Triest, Herbst 1770.	
Il villano geloso	Giovanni Bertati	Venedig, S. Moisè, November 1769 (Herbst)	Wien, Theater nächst der Burg, 1770, mit Einlagen von M. di Capua, Salieri, C. Franchi, Gaßmann, M. Vento, C. Monza und A. M. G. Sacchini.	
Amor lunatico	Pietro Chiari	Venedig, S. Moisè, Januar 1770 (Carneval)		
L'inimico delle donne	Giovanni Bertati	Venedig, S. Samuele, Dezember 1771 (Herbst)	Turin, Herbst 1772; Reggio, fiera 1773; Parma und Lissabon, Carneval 1774; Wien, teatri privilegiati, 1775 (Il ne-	

Werk	Textdichter	Erste Aufführung	Wiederholung des Werkes	Sonstige Bemerkungen
			mico delle donne); Dresden, Kleines kurfürstl. Theater, 25. Nov. 1775; Venedig, S. Samuele, Carneval 1779.	
Gl'intrighi amorosi	Giuseppe Petrosellini	Venedig, S. Samuele, Januar 1772 (Carneval)	Wien, Theater nächst der Burg, 1776.	
La serva per amore	Filippo Livigni	Venedig, S. Samuele, Dezember 1773 (Herbst)		

Die Fruchtbarkeit[13]) Galuppis, die schon aus diesem Katalog (der wieder nur einen Teil des gesamten vokalen Schaffens des Meisters ausmacht) deutlich hervorgeht, nimmt nicht wunder, wenn man weiß, mit welcher Leichtigkeit damals überhaupt Opern geschrieben wurden. Leider fehlen uns auch hier Selbstzeugnisse in genügender Anzahl, die uns zeigen könnten, wie die italienischen Musiker an eine derartige Aufgabe herangingen; immerhin ist uns durch Mosel[14]) wenigstens ein Bericht Salieris erhalten, den wir seines dokumentarischen Interesses wegen im Anhang wiedergeben. Mühe gab man sich im damaligen Italien bei der Opernkomposition nur bei den Arien[15]), die in der Melodik schön oder (wie in der Buffa) auch charakteristisch erfunden sein mußten; ebenso wurden gewöhnlich alle Ensemblestücke, die in der komischen Oper zugleich mit dem Fortschreiten des 18. Jahrhunderts immer mehr an Umfang und Bedeutung zunehmen, sorgfältiger gearbeitet. Ist schon bisweilen in diesen Stücken Routine und Handwerk zu spüren, so noch weit stärker in den Opernsinfonien zur Zeit Galuppis, die fast alle über einen Leisten geschlagen sind, und im Secco-Rezitativ, das von der Mehrzahl der Komponisten (obwohl sich in ihm der überwiegende Teil der Handlung abspielt) recht lieblos behandelt und ziemlich schematisch abgetan wird.

Auf die Biographie[16]) Galuppis (1706—1785) näher einzugehen, ist hier nicht der Ort; zu seinem Leben sollen lediglich einige Bemerkungen gegeben werden, die aufs engste sein Wirken als Buffokomponist berühren. Zunächst fällt sofort auf, daß Galuppi sich zum ersten Male 1744, also im Alter von 38 Jahren, mit der Buffooper auseinandersetzt (während er bereits seit 1728[17]) eine stattliche Reihe von Seria-Opern verfaßt hat). Warum er so spät in die Entwicklung eingegriffen und so lange gewartet hat, bis die ersten neapolitanischen Buffoopern nach Venedig kamen, wissen wir nicht. Zeigt sich darin der Einfluß seines Lehrers Antonio Lotti (gest. 1740), der der komischen Oper ziemlich fern stand? Oder hat ihm etwa die spezifisch venezianische Art der Musikkomödie (Buini), die er doch sicherlich gekannt haben wird, nicht so recht gelegen, oder fehlte es nur an geeigneten Texten (da Buini sich ja seine Opernbücher meist selbst schrieb)? Alles das wissen wir nicht und können darüber bloß mehr oder weniger vage

---

[13]) In dieser Hinsicht bildet unter den Buffokomponisten eine Ausnahme Domenico Fischietti, der verhältnismäßig wenig geschrieben hat.

[14]) J. F. von Mosel, Ueber das Leben und die Werke des Anton Salieri, Wien 1827, S. 30—34.

[15]) Sonetti rügt (was sich in erster Linie auf die opera seria bezieht) den Mißstand, daß die Opernkomponisten für ein neues Werk bloß drei Stücke ernsthaft ausarbeiteten: Aria cantabile, Aria di bravura und il duetto; das andere seien kleine Menuette, Rondos und andere nichtssagende musikalische Bagatellen. Wenn Buranello (Galuppi) 50 Opern geschrieben habe, so hieße das bloß, daß er 100 Arietten und 50 Duos gemacht habe. (J. J. Sonette-Sonetti, Le Brigandage de la musique italienne, 1777, S. 64; zitiert bei Fr. Haböck, Die Kastraten und ihre Gesangskunst, Stuttgart 1927, S. 247.)

[16]) Ueber das Biographische unterrichtet am besten und zuverlässigsten Piovano (R. M. I. 1906—1908), ferner della Corte (a. a. O.) und die bekannten Nachschlagewerke.

[17]) Von einem verunglückten Theaterversuch des Sechzehnjährigen (1722) kann man absehen.

Vermutungen anstellen. Tatsache bleibt jedenfalls, daß sich Galuppi erstmals nach seiner Londoner Reise mit der Buffooper beschäftigte; und zwar begann er seine Tätigkeit — und das ist wieder höchst charakteristisch — damit, daß er drei neapolitanische komische Opern für die venezianische Bühne neu faßte: Latillas „Madama Ciana" (s. o.) und zwei Buffowerke von Rinaldo di Capua, „La Libertà nociva" und „L'ambizione delusa" [18]). In allen diesen Fällen wird es sich um Einlagen Galuppis gehandelt haben. Unmittelbar daran anschließend (Januar 1745) erschien in S. Cassiano die erste selbständige komische Oper unseres Meisters „La forza d'amore", die aber keinen großen Erfolg gehabt hat. 1747 bearbeitete Galuppi das alte Buini'sche Werk „Chi non fa non falla", das nun unter dem neuen Titel „Il protettore alla moda" (auch die Namen der Personen sind teilweise verändert) gespielt wurde [19]). Aber erst das Jahr 1749 sollte ein Markstein in der Geschichte der komischen Oper Venedigs werden: es war der starke Erfolg der „Arcadia in Brenta", der Galuppi fast mit einem Schlage berühmt machte. Von nun an arbeitete Galuppi oft (bis 1755 sogar ununterbrochen) mit Goldoni zusammen, und fast immer glücklich; ganz besonders gefiel der „Filosofo di campagna", aber auch die anderen Werke wurden häufig wiederholt. In diesen Jahren, um 1755, begann der Name Galuppi auch über die Grenzen seiner Heimat hinaus einen guten Klang zu bekommen. Man möchte sagen: einen zu guten Klang. Denn dadurch ist nun wieder die wissenschaftliche Forschungsarbeit erheblich erschwert worden. Man sehe sich daraufhin nur einmal die stattliche Liste der Galuppi zugeschriebenen Werke (bei Piovano im Anhang) an. Es mag schon so gewesen sein, daß immer dann, wenn man nicht genau wußte, wer der Opernkomponist war, der Name Galuppi im gedruckten Textbuch erschien; das Publikum kannte unseren Meister auf alle Fälle, der dann eben für andere kleinere italienische Musiker herhalten mußte.

Aus der Reihe der Galuppi zugeschriebenen Werke werden später von uns nur diejenigen besprochen, von denen eine Partitur vorliegt; auf alle übrigen Opern des Piovano-Anhangs brauchen wir überhaupt nicht mehr zurückzukommen, da sie bereits Piovano selbst mit Bestimmtheit den richtigen Autoren zugewiesen hat. Auch schon auf unserer Liste (s. o.) sind einige Werke mit einem Fragezeichen zu versehen; so ist zweifelhaft die Mitarbeit Galuppis am „Bertoldo" von Vincenzo Ciampi; und die Musik zur „Mascherata" hat sicherlich nicht Galuppi, sondern Gioacchino Cocchi geschrieben. Bei den „Pescatrici" (Modena 1756, im Libretto ist als Komponist Galuppi angegeben) wird es sich wohl um das bekannte Werk Bertonis handeln, das zuerst im Carneval 1752 zu Venedig aufgeführt wurde. Nicht ganz geklärt ist ferner die Frage, wer den „Arcifanfano" in Musik gesetzt hat; wahrscheinlich sind außer Galuppi (der damals gerade mit der Komposition des „Mondo della luna" beschäftigt war) noch mehrere andere Musiker am Werke gewesen, so daß man den „Arcifanfano" vielleicht als eine Art von Pasticcio ansehen kann. Pasticcios scheinen überhaupt in

---

[18]) Vgl. Philipp Spitta, Rinaldo di Capua, in Vierteljahrschrift f. Musikw. III, 1887, S. 99.

[19]) An diesem „Protettore alla moda" sind (nach Piovano) wahrscheinlich außer Buini und Galuppi noch andere Komponisten beteiligt.

Venedig geschätzt gewesen zu sein; das Eigenartigste in dieser Hinsicht ist wohl die abendfüllende Oper „Il Pasticcio", die hier im Carneval 1759 — anscheinend mit gutem Erfolge — gegeben wurde. Dieses Werk, dem eine ganz lose geknüpfte Handlung untergelegt ist, ist nichts weiter als eine Aneinanderreihung von beliebten Buffo-Arien und -Ensembles aus Goldonis Opernlibretti, wobei von den Musikern Galuppi mit 6 Nummern besonders stark vertreten ist [20]).

Die Zusammenarbeit Goldoni-Galuppi wurde, wie schon gesagt, unterbrochen im Jahre 1755. Die „Diavolessa" war das letzte gemeinsame Werk dieser Reihe. Danach wandte sich Galuppi wieder für lange Zeit ganz der opera seria zu. Diese eigentümliche Pause in der Buffoproduktion Galuppis [21]) dauerte rund 5 Jahre, bis zum „Amante di tutte" (Herbst 1760), der wieder einmal ein großer Opernerfolg war [22]). Auch einige der folgenden Werke setzten sich noch gut durch: die „Tre amanti ridicoli" (Text: Antonio Galuppi) und besonders der „Marchese villano" (Text: Pietro Chiari). Schwächer war bereits die Wirkung des „Re alla caccia", mit dem Galuppi wieder zurückkehrt zu seinem alten Textdichter Goldoni, dessen zwei spätere Libretti (La donna di governo, La cameriera spiritosa) aber gar nicht mehr durchdringen. Und noch einmal wurde die Buffoproduktion unterbrochen, diesmal durch den Aufenthalt in Petersburg (1765—1768), wo Galuppi keine komischen Opern schrieb. Von den letzten fünf Buffowerken, die nach der Rückkehr aus Rußland in den Jahren 1769—1773 (auf Texte von Chiari, Bertati, Petrosellini und Livigni [23]) entstanden, hat sich nur noch Bertatis „Inimico delle donne" durchgesetzt (vielleicht besonders der Handlung wegen, die in China spielt), ohne jedoch den starken Erfolg mancher früheren Opern unseres Meisters zu erreichen. Galuppis letzte opera seria war der „Motezuma" (Mai 1772), seine letzte opera buffa und zugleich der Schluß seines Opernschaffens überhaupt die „Serva per amore" vom Dezember 1773. In seinen letzten Lebensjahren hat Galuppi für die Bühne nicht mehr geschrieben.

Einiges ist noch zu sagen über die Verbreitung der Galuppischen komischen Opern in den einzelnen Ländern (Italien, Deutschland, England, Frankreich, Rußland und die übrigen europäischen Staaten).

---

[20]) Ferner enthält dieses merkwürdige Werk „Il Pasticcio" Buffostücke von Fischietti, Scolari, G. Scarlatti, Mazzoni. Von Galuppi stammen im einzelnen: Arie „Una donna come me" (Mondo della luna I, 9), Arie „Se gli uomini sospirano" (Mondo alla roversa I 7), Terzettfinale „Venite, o ch'io vi faccio" (Mondo alla roversa 1. Finale), Arie „Del quattrocento" (Filosofo di campagna II 4), Arie „Fra cetre e cembali" (Virtuose ridicole II 6) und Arie „Bella cosa, il provo, il so" (Conte Caramella II 6). Vergl. Goldoni-Gesamtausgabe, Bd. 31, Venedig 1932, S. 119—20.

[21]) Zwei kleinere Werke, die in diese Zeit fallen (La cantarina 1756, La ritornata di Londra 1759), sprechen in diesem Zusammenhange nicht mit.

[22]) Ob Galuppi durch den außergewöhnlichen Erfolg von Piccinnis „Buona figliuola" (Febr. 1760) etwa veranlaßt wurde, wieder an die Komposition von Buffoopern heranzugehen, bleibe dahingestellt.

[23]) Die Wahl dieser Libretti bedeutete eine Verbindung mit der späteren Buffooper, denn Bertati, Giuseppe Petrosellini und Filippo Livigni gehörten zu den führenden Textdichtern Venedigs im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts.

1. Italien.

Für Italien ist der Katalog Piovanos (der in der Regel auch die Neueinstudierungen verzeichnet) natürlich besonders zuverlässig und konnte nur durch wenige neue Funde ergänzt werden. Festhalten muß man immer, daß fast sämtliche Buffoopern Galuppis von Venedig ihren Ausgang nahmen und sich von hier über Ober- und Mittelitalien verbreiteten. Am meisten begegnen uns in der Tabelle (s. o.) oberitalienische Namen, unter denen sich auch ganz kleine Orte befinden, und von denen Mailand [24]), Bologna [25]) und Modena [26]) die wichtigsten sind. Aus Mittelitalien finden wir in der Tabelle — außer Rom und Florenz — Städte in Umbrien sowie Orte an der Ost- und Westküste. Eigenartig ist es dagegen, daß Rom der südlichste Punkt Italiens für Galuppis Buffokunst blieb: die neapolitanischen Bühnen haben — wenn Florimos[27]) Verzeichnis richtig ist — keines dieser Werke unseres Meisters gespielt. Aus welchem Grunde Galuppi mit seiner Buffokunst in Neapel nicht zu Worte kam, wird sich heute mit Sicherheit kaum mehr feststellen lassen [28]). Vielleicht war die Rivalität zwischen diesen beiden größten italienischen Opernzentren des Settecento zu stark, oder die musikalischen Schulen beider Städte zu verschieden, so daß Galuppis Buffomusik in Neapel notwendigerweise eine Fremdheit ergeben mußte [29]). Außerdem darf man den ungeheuren Reichtum an eigenen und süditalienischen Musikern nicht vergessen, den Neapel gerade damals besaß, so daß es nicht auf fremde Komponisten angewiesen war, wie später Venedig, dessen Bühnen nach 1765 von neapolitanischen Meistern geradezu überflutet wurden. Aber auf der anderen Seite ist doch wieder so viel Verbindendes und Gemeinsames (sowohl textlich als auch musikalisch) vorhanden, daß man — nach unserer Meinung — auch in Neapel Galuppis Buffokunst durchaus hätte verstehen und würdigen können.

2. Deutschland.

War bei den italienischen Galuppi-Aufführungen zu Piovanos Katalog fast nichts hinzuzufügen, so werden dagegen im deutschen Bereich (zu dem wir der Einfachheit halber auch Prag und Wien rechnen wollen) allerhand Ergänzungen und sonstige Bemerkungen nötig.

---

[24]) Antonio Paglicci Brozzi. Il regio ducal teatro di Milano nel secolo XVIII (Mailand 1894).

[25]) Corrado Ricci. I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII (Bologna 1888).

[26]) Alessandro Gandini, Cronistoria dei teatri di Modena 1539—1871 (Modena 1873).

[27]) Fr. Florimo (a. a. O., Bd. 4) verzeichnet von Galuppi nur eine Seria-Oper: Antigona in Tebe (Theater S. Carlo, 1755) (S. 234). Piovano gibt für Neapel noch eine Reihe weiterer Galuppi'scher Seria-Opern an.

[28]) Auch Goldonis Komödien blieben dem neapolitanischen Publikum unbekannt.

[29]) Zu dieser Frage vgl. della Corte a. a. O., Bd. 1, S. 165—166; ferner G. Ortolani in: Goldoni-Gesamtausgabe, Bd. 27, Venedig 1929, S. 361—362. Vgl. auch: Oxford History of Music, Bd. 4: The age of Bach and Händel (Fuller-Maitland), S. 284—285.

Der besseren Uebersicht wegen werden wir die hauptsächlich in Frage kommenden Städte (Dresden, Prag, Leipzig, Hamburg, Braunschweig, Wien) getrennt behandeln. Dazu könnte man vielleicht noch Mannheim nennen, das mehrere opere buffe Galuppis brachte[30]); dagegen ist die Galuppi-Pflege am Berliner Hofe mehr zufällig gewesen, obwohl sich Friedrich der Große (besonders in seinem Alter) gern italienische Buffowerke vorspielen ließ[31]). Alle übrigen deutschen Städte haben Galuppis komische Opern nur vereinzelt aufgeführt.

a) Dresden.

Dresden ist im 18. Jahrhundert die deutsche Zentrale für Galuppis Musik gewesen, hier wird seine Buffokunst am stärksten und längsten (1754—1776) gepflegt. Es folgt nun das vollständige Verzeichnis der in Dresden aufgeführten Buffoopern Galuppis, das wir Robert Haas[32]) verdanken:

1754.

„Il mondo alla roversa": 25. Juni.
Mit dieser Oper eröffnete Giovannbattista Locatelli im Theater des Grafen Brühl auf dem Walle eine Opernsaison, die bis zum 24. Oktober dauerte und mit dem Eröffnungsstück beschlossen wurde.
Sonst wurde u. a. gespielt:
„La calamita dei cuori": 18. Juli.
(Nebst einem Festspiel von Schürer zur Feier des Geburtstages der Kurprinzessin Maria Antonia).
„Il mondo della luna": 7. Oktober.

1755.

„L'Arcadia in Brenta": 23. Mai.
Locatelli eröffnete damit seine Vorstellungen in dem Theater, das Pietro Moretti unweit des Zwingers (Italienisches Dörfchen) aus Holz errichtet hatte. Er spielte bis Ende September u. a. noch:
„Il filosofo di campagna": 13. Juni (Wiederholt 1756)
„Il Conte Caramella": 18. Juli (Wiederholt 1756).

1756.

„Li vaghi accidenti fra amore e gelosia" =
„La diavolessa": 9. Juni.
(Locatelli im Zwingertheater, er spielte bis Ende August).

---

[30]) Friedrich Walter, Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe (Leipzig 1898), S. 149—150, 152.

[31]) In Potsdam ließ sich der König gewöhnlich diese Buffowerke vorspielen, „dummes Zeug", wie er sagte, „das aber doch hübsch klingt, wenn es gut gesungen wird." Zum letzten Male spielte die opera buffa am 28. Januar 1786 vor dem König, der am 17. Aug. starb. Ueber Galuppis Buffoopern in Berlin: vgl. Louis Schneider, Geschichte der Oper und des Kgl. Opernhauses zu Berlin (Berlin 1852), S. 148, 154, 155—156, 173.

[32]) Ueber Dresden und Prag: vgl. die ausgezeichnete statistische Arbeit von Robert Haas, Beitrag zur Geschichte der Oper in Prag und Dresden, in: Neues Archiv für sächsische Geschichte, Bd. 37, 1916.

„Il Conte Caramella": 3. Juli. S. 1755.
„Il filosofo di campagna": 7. u. 8. Juli. S. 1755.

Durch den dritten Schlesischen Krieg wurden die Theaterlustbarkeiten auf längere Zeit gestört. Erst 1761 zog Pietro Moretti mit einer italienischen Operngesellschaft in sein in diesem Jahre steinern ausgebautes kleines Theater am Zwinger ein und spielte hier Intermezzi und zugleich mit einer deutschen Komödiantentruppe Tragödien und Komödien. —

1765 beginnt die Impresa Giuseppe Bustellis, der das kleine (Morettische) Theater benutzte, das Kurfürst Friedrich Christian gekauft hatte. Sein Repertoire umfaßt u. a.:

1765.

„Il filosofo di campagna": 19. September. S. 1755.
„La partenza ed il ritorno de'marinari":
4. Oktober. Wieder 1766, 1767 (Prag 1765).

1766.

„L'amante di tutte": 1. u. 3. Mai, 24. Juni
(dieser Aufführung wohnte Kaiser Josef II. bei, der als Graf von Burgund in Dresden weilte),
13. Dezember. Wieder 1770, 1775, 1776.
„Il marchese villano": 22. u. 24. Juli.
„Le nozze"
„La partenza ed il ritorno de'marinari": 30. Juli. S. 1765.
„Li tre amanti ridicoli": 27. Nov., 13. Dez. Wieder 1767
(Prag 1763).

1767.

„La partenza ed il ritorno de'marinari": 24., 26., 28. Februar,
5. März. S. 1765.
„Il re alla caccia": 9., 12., 14., 21. Februar. Wieder 1768.
„Li tre amanti ridicoli": 12. Oktober. S. 1766.

1768.

„Il mondo alla roversa": S. 1754.
„Il re alla caccia": 5. Februar. S. 1767.

1770.

„L'amante di tutte": S. 1766 (Prag 1766).

1775.

„L'amante di tutte": 30. Sept., 24. Sept. in Pillnitz. S. 1766.
„L'inimico delle donne": 25. Nov., dann mehrmals. Wieder 1776.

1776.

„L'amante di tutte": Februar. S. 1766.
„L'inimico delle donne": 20. April. S. 1775.

b) Prag[33]).

Bereits im Jahre 1745 treffen wir in Prag die Truppe Angelo Mingottis im Kotzentheater, die mit vielem Beifall opere giocose spielte. In den Jahren 1748—1757 begegnen wir einer der bedeutendsten Operngesellschaften jener Zeit unter dem Impresario G. B. Locatelli (s. o.). Aus seinem Spielplane, der in der opera seria bekanntlich Gluck bevorzugte, sind uns einige Intermezzi bekannt, u. a. „Il conte Schizza, intermezzo in musica a 3 voci, a riversa delle due arie una di Latilla, e l'altra di Galuppi, tutto è di Auletta". Außerdem erfahren wir von zwei drammi giocosi per musica aus dem Jahre 1756, nämlich: „Li vaghi accidenti fra amore e gelosia" („die artigen Zufälle zwischen Liebe und Eifersucht" = „La diavolessa") von Galuppi, „dem allhiesigen hohen Adel gewidmet", italienisch und deutsch. Zweitens „Il pazzo glorioso" von G. Cocchi. Diese beiden Buffoopern wurden auch laut Zeugnis von Textbüchern im selben Jahre zu Leipzig auf dem Theater im Reithause vorgestellt. Locatellis Unternehmung, von der wir wissen, daß ihr Orchester mit 16 Mann besetzt war, wurde durch die kriegerischen Ereignisse des Jahres 1757 abgebrochen, und in der Folge beherrschte Josef von Kurtz mit seinen Bernardoniaden (darunter Opern und Zwischenspiele) das Feld. Erst 1762 zog wieder eine eigene Operntruppe in Prag ein, als Gaetano Molinari das Kotzentheater pachtete, und aus seinem Repertoire können wir fünf Buffoopern anführen, u. a. „Il filosofo di campagna" von Galuppi (Frühjahr 1762, Textbuch nur italienisch); diese Oper wurde 1765 in Karlsbad wiederholt. Ferner „Li tre amanti ridicoli" von Galuppi (nach Teuber im Frühjahr 1763). Molinari geriet jedoch in Geldkalamitäten und konnte sich in Prag nicht halten. Nun übernahm 1764 G. Bustelli (s. o.) als Erbpächter das Opernhaus oder Nationaltheater in den Kotzen. Als dann 1765 nach dem Tode Kaiser Franz' I. durch die plötzliche Theatersperre seine Existenz bedroht schien, nahm dieser Unternehmer einen Vertrag mit der Leitung der königlichen Vergnügungen in Dresden an behufs Bildung einer neuen italienischen Hofoperngesellschaft daselbst. Von da an stand nun die Dresdener Hofoper und das Kotzentheater in Prag durch eine Reihe von Jahren unter demselben Direktor, und sie hatten auch zumeist das gleiche Personal. Später vernachlässigte Bustelli die Prager Oper stark. Unter Bustelli wurden in Prag von Galuppis opere buffe folgende gegeben: Sommer 1765 „La partenza ed il ritorno dei marinari" (Textbuch italienisch-deutsch); Sommer 1766 „L'amante di tutte" (Textbuch italienisch-deutsch); 1769 „Il Cavaliere della Piuma" (= La cameriera spiritosa).

c) Leipzig.

Die Städte Leipzig und Hamburg seien hauptsächlich deswegen erwähnt, weil sich von hier aus durch die Person des Impresario Locatelli (den wir später in Rußland wiederfinden werden) Verbindungen zu Dresden und Prag ergeben.

Nachdem Locatelli mit seiner Truppe schon einmal um Ostern 1753 in Leipzig gewesen war, kam er im Frühjahr 1754 wieder und spielte vom 5. bis 24. Mai (an sechzehn Tagen) im Reithause. Er

[33]) Auch in der Darstellung der Prager Opernverhältnisse folgen wir genau der Arbeit von Robert Haas (s. vorige Anmerkung).

führte — nach Riemer — am ersten Tage Galuppis Oper „Il mondo alla roversa, o sia le donne che commandano" (Die verkehrte Welt oder das herrschsüchtige Frauenzimmer) auf. Am 15. Mai kam als zweite Oper „La calamita de cuori" (Der Magnet der Herzen) von Galuppi heraus, zusammen mit zwei Balletten, die von acht Personen ausgeführt wurden. 1755 kehrte Locatelli zu Ostern und zu Michaelis in Leipzig ein; von Galuppis Buffoopern wurde hier in diesem Jahre anscheinend nur die „Arcadia in Brenta" gespielt (jedenfalls sind uns keine anderen Werke überliefert). Zum letzten Male erschien Locatelli mit seiner Truppe in Leipzig Ostern 1756. Er gab im Reithause Vorstellungen vom 9. bis 19. Mai (an acht Tagen): aufgeführt wurden die Opern „Li vaghi accidenti fra amore e gelosia" (= La diavolessa) von Galuppi und „Il pazzo glorioso" von Cocchi [34]).

13 Jahre später, im Juni 1769, wurde zu Leipzig von der Wäserschen Gesellschaft deutscher Schauspieler Galuppis „L'amante di tutte", in einer zweiaktigen deutschen Bearbeitung (Der Liebhaber aller Frauenzimmer), gespielt [35]).

d) Hamburg.

Joh. Fr. Schütze [36]) schreibt in seiner Hamburgischen Theatergeschichte:

„Das Komödienhaus wurde für 160 Rthlr., bis Fastnacht 1755, an Locatelli vermietet, der von Dresden kam. Locatellis Oper war ehedem in Prag und Dresden berühmt. Locatelli brachte nach Hamburg ein artiges Chor zum Teil hübscher Sängerinnen, Tänzerinnen, Sänger und Tänzer mit. Seine tanzgemischten Opern zeichneten sich durch treffliche Musik, schöne Ausführung derselben und äußeren Luxus hinreichend aus, um Beifall zu erhalten und zu verdienen. Kenner und Dilettanten strömten ihm zu, obgleich die Sitzpreise erhöht waren, die große Loge 1 Rthlr., Parterre 2 Mk. und Gallerie 12 Schilling galt. Locatelli gab komische und seriöse Opern. Im komischen Opernspiel sind sie öfter vortrefflich, wenn sie Uebertreibung im Spiel und Gesange zu vermeiden, sich zu mäßigen wissen. Ganz frei waren Locatellis Operisten von diesen auf italienischen Theatern herrschenden Fehlern nicht, und — die Menge liebte Uebertreibung, wovor dem Kenner ekelte. Mit einer komischen Oper: La calamita de cuori ward am 13. November 1754 eröffnet. Die Textbücher wurden italienisch und mit gegenübergedruckter elender deutscher Übersetzung verkauft. Locatelli gab nur in allem 6 Opern, die immer wiederholt wurden [37]). Eine, l'Arcadia in Brenta, oder Die lustige Gesellschaft auf dem Lande, ward vom Impresario dem damals in Hamburg sich aufhaltenden Landgrafen

---

[34]) Ueber die Leipziger Opernverhältnisse bis 1756: vgl. Fritz Reuter, Die Entwicklung der Leipziger, insbesondere italienischen Oper bis zum siebenjährigen Kriege (Zeitschr. f. Musikw. V, 1922), S. 15.

[35]) Ludwig Mathar, Carlo Goldoni auf dem deutschen Theater des 18. Jahrhunderts (Münchener Diss. Montjoie 1910), S. 90.

[36]) Joh. Fr. Schütze, Hamburgische Theatergeschichte (Hamburg 1794), S. 283—285.

[37]) Unter den 6 Opern befanden sich allein 4 Buffowerke Galuppis: La calamita de cuori, Il mondo alla roversa (zuerst 22. Nov. 1754), Il mondo della luna (zuerst 23. Januar 1755) und L'Arcadia in Brenta (zuerst 2. April 1755).

von Hessenkassel in einer italienischen Zuschrift gewidmet. Am 11. April 1755 schloß Locatelli seine Aufführungen."

Im Juni/Juli 1770 spielte Bustelli (s. o.) opera buffa in Hamburg [38]); es ist fast mit Sicherheit anzunehmen, daß sich darunter auch Werke von Galuppi befanden.

e) Braunschweig.

Auf einen wichtigen deutschen Ort, in dem die italienische Oper des 18. Jahrhunderts besonders gepflegt wurde, ist unser Blick vor kurzem wieder durch G. Fr. Schmidt [39]) gelenkt worden: auf Braunschweig. Außerdem sind ebenfalls erst in den letzten Jahren durch Hamel-Rodemann eine Fülle von italienischen Opernpartituren aus dieser Zeit (darunter zahlreiche Buffowerke Galuppis) im Braunschweigischen Landestheater neu aufgefunden und verzeichnet worden [40]); sie befinden sich jetzt im Landeshauptarchiv Wolfenbüttel. Eine ausführliche Arbeit über die Braunschweiger Oper in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, welche Albert Küster vorbereitet, wird hoffentlich bald im Druck erscheinen, um uns die notwendige Klarheit und Genauigkeit für diese so verwickelte Opernepoche zu geben. Nach einer brieflichen Mitteilung Albert Küsters stehen die Braunschweiger Aufführungen Galuppischer Werke meist in engem Zusammenhang mit denen in Dresden.

Es folgt nun — nach G. F. Schmidt — ein Verzeichnis der in Braunschweig aufgeführten Buffoopern Galuppis:

1) Das herrschsüchtige Frauenzimmer oder die verkehrte Welt (= Il mondo alla roversa)	1752
2) Il mondo della luna	1753
3) Il mondo della luna	1760
4) Il paese della cuccagna	1765
5) Li tre amanti ridicoli	1765
6) L'economia a la moda (= L'Arcadia in Brenta)	1767
7) La serva accorta (= Il filosofo di campagna)	1760—69
8) La diavolessa	1760—69
9) L'amante di tutte	1763—69

Bei Nr. 1 und Nr. 2 wird zwar der Name des Komponisten nicht genannt, aber es handelt sich auch hier zweifellos um Werke Galuppis.

Ferner waren Galuppi'sche Arien eingelegt in Latillas Oper „La finta cameriera" (Braunschweig 1751).

f) Wien.

Verzeichnis der in Wien aufgeführten Buffoopern Galuppis [41]):

26. Juni 1748: Il protettore alla moda.

---

[38]) Schütze a. a. O., S. 376—377.

[39]) Gustav Friedrich Schmidt, Neue Beiträge zur Geschichte der Musik und des Theaters am herzoglichen Hofe zu Braunschweig-Wolfenbüttel, 1. Folge, München 1929.

[40]) Fred Hamel und Albert Rodemann, in: Gedenkschrift für Hermann Abert, Halle 1928, S. 72 ff.

[41]) Vgl. dazu Gustav Donath, Fl. L. Gaßmann als Opernkomponist (mit Zusätzen von Robert Haas; in: Adlers Studien zur Musikwissenschaft, Heft 2, 1914), S. 76/77; ferner über einzelne Daten: das sonst nicht mehr ausreichende Verzeichnis in C. F. Pohls „Josef Haydn", Band 2, Beilage III.

Die Geschichte der opera buffa beginnt hier aber eigentlich erst 1757, als sich der Buffokomponist Giuseppe Scarlatti in Wien niederließ. Seinen komischen Opern folgten bald andere nach. Von 1764 an, seit der Aufführung von Piccinnis „La buona figliuola", wurde das Interesse immer reger. Von Galuppis opere buffe wurden gespielt:

1763 Il filosofo di campagna
1764 Le nozze
1765 Li tre amanti ridicoli
1767 Il vecchio geloso (= L'amante di tutte)
Il marchese villano (die Premiere in Schönbrunn fand statt zur Feier der Verlobung zwischen Ferdinand IV. von Sizilien und Maria Josefa von Oesterreich. Zweite Aufführung in Wien, 13. September).
1768 Il filosofo di campagna (s. o.)
1770 Il villano geloso
Il paese della cuccagna
1773 Il puntiglio amoroso
1775 Il nemico delle donne (= L'inimico delle donne)
1776 Gli intrighi amorosi.

g) Nachwort zu den deutschen Galuppi-Aufführungen.

Galuppis Buffoopern gehörten noch nicht zu denjenigen, die sich auch als deutsche Singspiele (d. h. übersetzt und in deutscher Sprache aufgeführt) die Bühnen unserer Heimat eroberten. Diese Bewegung, die italienischen komischen Opern für das deutsche Nationaltheater fruchtbar zu machen, setzte im großen erst nach 1775 ein; als erster Uebersetzer machte sich Johann Joachim Eschenburg verdient. Die ersten Buffowerke, die auf diese Weise der deutschen Bühne gewonnen wurden, waren solche von Guglielmi, Piccinni, Paisiello, Salieri, Gassmann und Anfossi [42]).

Immerhin gibt es doch vereinzelte Versuche, auch schon Galuppische Buffo-Opern als deutsche Singspiele aufzumachen. So erwähnten wir bereits die Leipziger Aufführung des „Amante di tutte" vom 27. Juni 1769; dagegen ist kaum anzunehmen, daß „Der Weiberfeind", der 1777 im Linkeschen Bade zu Dresden gespielt wurde, eine deutsche Bearbeitung von Galuppis „L'inimico delle donne" ist. Dafür ist uns aber etwas anderes sehr Interessantes und Wertvolles erhalten: in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden (Lit. Ital. D. 996) befindet sich unter dem Titel „Die Welt im Monde" ein rein deutsches Textbuch des Galuppischen „Mondo della luna" (Oels, o. J.). Die Personen der „Welt im Monde" sind:
Traumann, alter reicher Kaufmann,
Antonie (älter) } seine Töchter,
Emilie (jünger) }
Lisette, ihre Aufwärterin,
Sternmann, Professor an einem Gymnasio,
Ernst, ein junger Kaufmann,
Johann, sein Bedienter.

---

[42]) Näheres darüber bei Albert Schatz, G. Bertati (V. f. M. V, 1889), S. 245.

3. England.

England heißt im 18. Jahrhundert hauptsächlich London, das schon in dieser Zeit eine internationale Musikstadt ohnegleichen war. Im Operngeschmack waren die Italiener auf der ganzen Linie tonangebend. Auch Galuppi war ja bekanntlich dort einige Jahre (1741 bis 1743) für die Seria-Oper des Lord Middlesex tätig. Hierfür, sowie für eine ausführliche chronologische Schilderung der Londoner Opernverhältnisse jener Zeit überhaupt, verweisen wir auf den 4. Band von Burneys „Musikgeschichte“ [43]). Wir geben nunmehr ein — hoffentlich einigermaßen vollständiges — Verzeichnis der in London aufgeführten Buffo-Opern Galuppis:

Il mondo della luna, November 1760,
Il filosofo di campagna, Januar und Oktober 1761,
La calamita de cuori, Februar 1763,
Il filosofo di campagna, Anfang des Jahres 1768,
Gli amanti ridicoli (= Li tre amanti ridicoli) November 1768,
Il puntiglio amoroso (Pasticcio), Dezember 1773,
Il marchese villano (Pasticcio), März 1778,
L'Arcifanfano (Pasticcio), November 1780.

Ferner wurden wiederum in italienische Buffo-Opern anderer Komponisten bei der Londoner Aufführung häufig einzelne Galuppische Arien eingelegt; man sieht also, London war die Stadt des Pasticcio par excellence. Bereits im Londoner „Mondo della luna“ und auch im Londoner „Filosofo di campagna“ sind zahlreiche Stücke enthalten, die gar nicht zum Originallibretto dieser beiden Opern gehören [44]). Galuppis „Tre amanti ridicoli“ wurden aufgeführt „with the addition of a third act, for which Felice Alessandri (der damals gerade die italienische Oper in London leitete) was responsible“ [45]). Und die drei zuletzt angeführten Werke (Il puntiglio amoroso [46]), Il marchese villano [47]), L'Arcifanfano [48]) sind unbedingt als Pasticcios anzusprechen.

---

[43]) Charles Burney, General history of music, Bd. 4, London 1789. Ueber Galuppis Londoner Aufenthalt: S. 447—450; über die in London aufgeführten Buffoopern Galuppis: S. 473—475, 477, 480, 494. Ueber die Londoner Aufführungen Galuppischer Buffoopern von 1768—80: vgl. Charles Sanford Terry, John Christian Bach (London 1929), S. 114, 146, 155, 163.

[44]) In dem Druckband „Il mondo della luna“ des Londoner Verlegers Walsh (Staatsbibliothek Berlin, D. M. S. 212852; the favourite songs) gehört von den sechs Stücken überhaupt nur eins zum Originallibretto, zwei weitere sind anderen Buffoopern Galuppis entnommen; in dem Walsh-Druckband des „Filosofo di campagna“ (Landesbibliothek Darmstadt) sind von zehn Stücken wenigstens schon fünf im Originallibretto zu finden.

[45]) Charles Sanford Terry a. a. O., S. 114.

[46]) Musik „by Galuppi and others“ (Terry a. a. O., S. 146).

[47]) „Probably the opera, in the main, was Galuppi's produced at Venice in 1762. But the finales and airs were announced as being by Piccinni and Paisiello.“ (Terry a. a. O., S. 155.)

[48]) „Probably based on Galuppi's opera of that title“ (Terry a. a. O., S. 163). Das italienisch-englische Textbuch (Staatsbibliothek Berlin, Mus. Tg. 95, eingeordnet unter Galuppi) nennt keine Textdichter, Musik „by celebrated composers.“

Außer London wird in Piovanos Aufführungsstatistik von englischen Orten nur noch Dublin (Il filosofo di campagna 1762) einmal erwähnt.

4. Frankreich.

Ziemlich ungeklärt ist die Frage nach Aufführungen von Galuppischen Buffo-Opern in Frankreich. In Piovanos Katalog ist jedenfalls kein französischer Ort zu finden. In Frankreich, d. h. in Paris, scheint Galuppis Buffokunst überhaupt nicht zu Gehör gekommen zu sein [49]). Castil-Blaze [50]) gibt genaue Verzeichnisse der gespielten Buffowerke, aber darunter ist keine Oper von Galuppi. Weder hören wir seinen Namen in der Epoche der Buffonisten [51]) (1752—1754), noch in den folgenden Spielzeiten der italienischen Oper in Paris (1778 bis 1780, 1787—1788, 1789—1792). Dagegen sind andere Italiener, wie Piccinni, Paisiello, Sarti, Guglielmi, Anfossi, Sacchini, Traetta, Gazzaniga, (viele von ihnen sogar mit mehreren Werken), vertreten. Auch Albert Jansen erwähnt in seiner Aufzählung der 1752—1754 in Paris von den Buffonisten gespielten italienischen Opern [52]) den Namen oder ein Werk Galuppis nicht, sagt aber später zurückblickend: „Wir vernahmen schon den lauten und allgemeinen Jubel der Pariser über die Werke der Pergolesi, Galuppi, Jomelli [53])." Zu Jansens Verzeichnis bemerkt Philipp Spitta [54]): „Ob das Verzeichnis ganz vollständig ist? Jener Anonymus, welcher unter dem 21. Februar 1753 auf Grimms Petit prophète de Boehmischbroda replizierte, nennt S. 7 Latilla, Porpora, Rinaldo, Leo, Buranelli (Galuppi), Vinci und Pergolese. Woher kannte er diese, wenn nicht aus den Pariser Aufführungen? Porpora und Galuppi sind aber bei Jansen überhaupt nicht vertreten, und Leo wenigstens nicht vor dem 21. Februar 1753."

Zudem befindet sich in der Berliner Staatsbibliothek [55]) ein italienisch - französisches Libretto der Galuppischen Buffo-Oper „Il Conte Caramella" (o. O. und o. J.), das fast vermuten läßt, daß wenigstens dies Werk von den Buffonisten in Paris gespielt wurde.

---

[49]) Jedenfalls wissen zeitgenössische Quellen, wie die Histoire du théâtre de l'Académie von 1757 oder die Histoire de l'opéra bouffon von 1768, nichts von einer Galuppi-Aufführung in Paris.

[50]) Castil-Blaze, L'opéra italien de 1548 à 1856, Paris 1856.

[51]) Die Buffonisten spielten bekanntlich in Paris Opern folgender italienischer Meister: Pergolesi, Orlandini, Latilla, Alessandro Scarlatti, Cocchi, Selletti, Rinaldo di Capua, Jomelli, Leonardo Leo, Ciampi.

[52]) Albert Jansen, Jean-Jacques Rousseau als Musiker (Berlin 1884), S. 159/160.

[53]) Albert Jansen, a. a. O., S. 189.

[54]) Philipp Spitta a. a. O., S. 102.

[55]) Signatur: Mus. Tg. 108. Es kann sich dabei nur um das Galuppische Werk (Text von Goldoni) handeln, und so ist es auch im Bibliothekskatalog (allerdings mit der Jahresangabe 1752, die im Libretto fehlt) eingeordnet. Textdichter und Komponist sind nicht genannt, ebensowenig die Sänger. Das Textbuch folgt mit einer einzigen Abweichung — eine Arie im 1. Akt ist durch eine andere ersetzt — genau dem italienischen Originallibretto (Goldoni-Gesamtausgabe, Band 28, Venedig 1930).

5. Rußland.

Ein ebenfalls noch nicht geklärtes Kapitel ist die Aufführung Galuppischer Buffo-Opern in Rußland [56]). Wir wissen zwar, daß Galuppi selbst, nach Petersburg berufen, im Herbst 1765 dorthin kam und bis 1768 blieb; dort hat er aber nachweislich keine opere buffe geschrieben, sondern sich in den Gebieten der Seria-Oper und des mehrstimmigen „Konzerts" für den russischen Gottesdienst betätigt. Wir wissen auch im allgemeinen, daß die westeuropäische Kultur in Rußland eingedrungen war, und zwar seit Peter dem Großen, der ganz bewußt diese Entwicklung mit allen Kräften gefördert hatte. In Operndingen wurde auch hier sehr bald der italienische Geschmack absolut herrschend. So begann um 1730 „zwar nicht die Geschichte der russischen Musik, wohl aber eine Geschichte der italienischen Musik in Rußland" [57]). Die italienische opera buffa lernten die Russen allerdings erst im Jahre 1757 kennen, als G. B. Locatelli (s. o.) mit seiner Truppe nach Petersburg kam. Leider konnten wir keine genauen Verzeichnisse über die von Locatelli gespielten Buffo-Opern ausfindig machen. Eine Aufführung des Galuppischen „Filosofo di campagna" im Jahre 1758 ist beglaubigt; außerdem möchte man noch annehmen, daß Locatelli (der sich in Deutschland so stark für Galuppis komische Opern eingesetzt hatte) auch hier das eine oder andere von diesen Werken unseres Meisters herausgebracht hat. Der Erfolg Locatellis, den er mit seiner Truppe hatte, war jedenfalls groß, ganz besonders in Petersburg, wo er das Interesse und die Unterstützung des kaiserlichen Hofes fand; weniger Glück hatte er mit der opera buffa in Moskau, „wo sie zwar auch gefiel, aber sich nicht lange halten konnte" [58]). Dagegen „ging die Oper in Petersburg desto besser von statten", und erst der Tod der Kaiserin Elisabeth (1762), der alle Bühnen in Rußland für ein Jahr schloß, machte auch diesem Unternehmen ein Ende. Danach kam die opera buffa aber nicht wieder zusammen; an ihren Platz trat die französische opéra comique. Ihre eigentliche Glanzzeit erlebte die italienische Musik sogar erst unter der Regierung Katharinas II., in den Jahren 1765—1792. Unsere Quellen gehen nur bis 1770; aber auch späterhin starb die italienische Buffo-Oper in Rußland nicht etwa aus, sondern wurde weiter gepflegt. Das beweist vor allem Giovanni Paisiello, der um 1780 bekanntlich mehrere komische Opern für Petersburg

---

[56]) Benutzte Quellen: Auszug aus Jacob von Stählins „Mémoires pour servir à l'histoire des beaux arts en Russie", in: Johann Joseph Haigolds (= August Ludwig v. Schlözers) Beylagen zum Neuveränderten Rußland, 2 Bände, Riga 1769/70. Die Stählin-Auszüge übernahm dann aus Haigolds Beylagen Joh. Ad. Hiller, der sie in seinen „Wöchentlichen Nachrichten, die Musik betreffend" (Band 4, Leipzig 1770) teilweise wieder abdruckte. Benutzte Literatur: Oskar v. Riesemann, Monographien zur russischen Musik, Bd. 1: Die Musik in Rußland vor Glinka (München 1923). Karl Stählin, Aus den Papieren Jakob v. Stählins (Königsberg 1926).

[57]) Riesemann, a. a. O., S. 28/29.

[58]) Als Grund dafür wird von den Quellen angegeben, daß die Moskauer Adelsfamilien sich vom Frühjahr bis in den späten Herbst auf ihren Landgütern aufzuhalten pflegten, das große, aus Holz gebaute Opernhaus aber im Winter zu kalt war. Außerdem lag wohl auch die neue italienische Musik den konservativen Moskauern nicht so sehr.

schrieb. Und auch für Galuppi ist nach 1770 mit Bestimmtheit noch eine Buffo-Aufführung nachzuweisen: die des „Filosofo in campagna" in Moskau 1774 [59]). Zwei weitere Aufführungen des Galuppischen „Filosofo" aus dem Jahre 1777 (Reval und Riga) sind bei Piovano verzeichnet.

6. Die übrigen europäischen Länder.

Hier sind Spanien und Portugal an erster Stelle zu nennen; so sind (nach Piovano) allein in Lissabon drei Buffowerke Galuppis (La calamita de'cuori, Le nozze, L'inimico delle donne) gespielt worden. In Spanien kommen für vereinzelte Galuppi-Aufführungen folgende Orte in Betracht: Madrid, Barcelona, Aranjuez, San Ildefonso.

Einige Aufführungen Galuppischer Buffo-Opern sind schließlich noch in den nordischen Ländern Dänemark und Schweden nachzuweisen: Piovano verzeichnet in Kopenhagen den „Amante di tutte" (1763), in Stockholm den „Filosofo di campagna" (1780) und ebenfalls den „Amante di tutte" (1781).

Ein paar Worte sind endlich noch zu sagen über die Schätzung Galuppis als Buffokomponist überhaupt. Die größte Verbreitung haben seine komischen Opern zweifellos zwischen 1755 und 1765 gehabt. Die Geschmacksveränderung beispielsweise des englischen Publikums ist uns durch Burney verbürgt. Im Januar 1761 begrüßten die Londoner stürmisch den Galuppischen „Filosofo di campagna", der sogar noch im Oktober desselben Jahres, „by command of their Majesties", wieder auf der Bühne erschien [60]). (Das muß tatsächlich ein ungeheurer Erfolg gewesen sein, der den des Galuppischen „Mondo della luna" vom November 1760 noch bei weitem übertraf: Der „Filosofo" wurde gleich fünfzehnmal hintereinander gegeben.) Im Jahre 1768 „Galuppis Filosofo was revived, but not heard with the same pleasure as formerly. The originality of Piccinnis productions proved, that music had not remained stationary since this opera was first composed" [61]). Ferner bemerkt der Kritiker Chr. Schmid in seinem Schreiben an J. F. Löwen (Über die Leipziger Bühne, 1770, S. 224) anläßlich der bereits erwähnten Leipziger Aufführung des „Amante di tutte": „Die Musik war nicht bloß von Galuppi, dessen Talente nicht sehr mehr bewundert werden, sondern, Gott weiß, woher zusammengestoppelt [62])." Um 1770 ist also Galuppi eigentlich schon überholt. Zwar sind auch nach 1770 noch eine Reihe von Aufführungen Galuppischer Buffo-Opern, besonders außerhalb seines Heimatlandes, festzustellen; jedoch verblaßt gerade in Italien (Venedig ausgenommen) sein Name merkwürdig schnell.

---

[59]) Das italienisch-russische Textbuch (Moskau 1774) befindet sich in der Landesbibliothek Darmstadt (Signatur: E 494). Es stimmt im großen und ganzen mit dem Originallibretto überein, ist aber sehr stark gekürzt. Die beiden Original-Arien des Rinaldo (I 4 u. III 4) sind im Moskauer Libretto durch zwei andere ersetzt; drei Arien sind ganz weggeblieben (Eugenia II 11; Eugenia III 2; Capocchio III 8). Ueberhaupt fehlt die Person der Eugenia in diesem Moskauer Textbuch vollkommen; ihre Partien sind, wo sie nicht einfach weggefallen sind, ersetzt und übernommen von Lena, die hier auch die Geliebte von Rinaldo ist.

[60]) Burney a. a. O., S. 475, 477.

[61]) Burney a. a. O., S. 494.

[62]) Zitiert bei Ludwig Mathar a. a. O., S. 90.

Die Parmesaner Aufführung des „Filosofo di campagna" vom Carneval 1772 bedeutet hier eigentlich den Schlußpunkt; darauf folgen, da sich Galuppis letzte nach der russischen Reise geschriebene Buffo-Opern nicht mehr durchzusetzen vermögen (s. o.), nur noch drei oberitalienische Aufführungen des „Inimico delle donne"; davon ist die letzte die zu Parma, Carneval 1774. In Venedig erscheint, nach der „Serva per amore" (Dezember 1773), eine Galuppische Buffo-Oper zum letztenmal auf der Bühne im Carneval 1779: es ist der „Inimico delle donne", der noch einmal wieder hervorgeholt wird; danach verschwindet der Name Galuppi auch aus dem venezianischen Theaterleben. Aber doch nur aus dem Theaterleben; denn sonst blieb der Meister in Venedig bekannt und angesehen bis zu seinem Tode, ja sogar über seinen Tod hinaus. Als Galuppi, von der übrigen Welt schon fast völlig vergessen, im Jahre 1785 starb, richtete Venedig seinem Markuskapellmeister eine würdige Totenfeier, bei der u. a. auch der große Kastrat Pacchiarotti mitwirkte [63]).

Daß Galuppi sogar noch über seinen Tod hinaus von dem musikalischen Venedig verehrt und geschätzt wurde, beweist uns die ausführliche, aus Dichtung und Wahrheit seltsam gemischte Schilderung eines Galuppi-Konzerts bei Paul Scudo [64]), die wir nun als wichtiges und charakteristisches Dokument — im Auszug — wörtlich wiedergeben: „Es war eine große Festlichkeit im Palast Grimani. Der Vorwand zu dieser academia, zu welcher die ganze hohe Gesellschaft Venedigs eingeladen war, war der Geburtstag Galuppis, des ausgezeichneten Komponisten, dessen Lobrede der Abbé Zamaria vortragen sollte; aber in Wirklichkeit wurde das Fest der Familie Zeno zu Ehren gegeben. (Galuppi war der Freund und Tischgenosse der Grimani gewesen, die ihn als einen Pflegebefohlenen ihres Hauses betrachteten.) Hundert junge Mädchen, aus den vier Musikschulen ausgewählt, mehrere Sänger und Instrumentisten der Markuskapelle sollten unter der Leitung Bertonis eine Auswahl der besseren Stücke Galuppis vortragen. Die ganze vornehme Welt Venedigs, die Pisani, Foscarini, Contarini, Balbi, Malipieri, Giustiniani, berühmte Namen, die die lebende Geschichte der Republik sind, fanden sich in der Gesellschaft neben dem Bildhauer Canova, dem Operntextdichter Mazzolà, Francesco Gritti; auch Pacchiarotti und Furlanetto waren unter den Zuschauern. Es waren die jungen Zöglinge der Musikschulen, die eintraten und ihren Platz auf einer Erhöhung einnahmen, die man für diese Gelegenheit errichtet hatte. In eine sehr einfache Uniform gekleidet, welche das Institut anzeigte, dem sie angehörten, und unter dem Vortritte einer Ehrendame, die sie überwachte, setzten sie sich auf die mit Sammet beschlagenen, in Form eines Amphitheaters aufgestellten Bänke; zwei nicht sehr zahlreiche Orchester, eines aus den Instumentisten der herzoglichen Kapelle, das andere aus jungen Mäd-

[63]) Pacchiarotti schrieb an Burney, that he assisted in singing his (Galuppis) requiem. „I sung very devoutly, indeed", says Pacchiarotti, „to obtain a quiet to his soul". (Burney, History, Bd. 4, S. 540.)

[64]) P. Scudo, Der Chevalier Sarti oder musikalische Zustände Venedigs im 18. Jh. (deutsch von Otto Kade. Dresden 1858), S. 229, 232, 237—243. Wir haben diese Galuppi-Akademie bereits in der Einleitung kurz erwähnt.

chen gebildet, die Streich- und Blasinstrumente spielten, waren vereinigt worden. Diese Orchester hatten ihren Platz mitten auf der Erhöhung gegenüber Bertoni, der sie dirigierte. Der Abbé Zamaria hielt seine Lobrede auf Galuppi unter häufigen enthusiastischen Beifallszurufen der Gesellschaft. Die höchste Billigung ward ihm vom Senator Zeno zuteil, der zu ihm sagte: „Du hast mich bis zu Tränen gerührt, indem du so würdig von einem Kinde und Ruhmeshelden Venedigs sprachst!" Hierauf sangen die jungen Mädchen der Schule im vollkommenen Zusammenwirken jenen Gesang der drei Hebräer (aus Galuppis berühmtem und erfolgreichem Oratorium „Tres pueri hebrei in captivitate Babylonis")[65]). Nachdem dann von den beiden Chören und Orchestern einige Ensemblestücke unter der Direktion Bertonis ausgeführt worden waren, bot der Abbé Zamaria ganz aufgeräumt und voller Geschäftigkeit der schönen Badoer die Hand und ließ sie auf die Estrade steigen, indem er ihr ein mit blau- und rosaseidenen Bändern verziertes Musikalienheft überreichte. Dieses Heft enthielt die Sopran-Arie „Noi altre femine che siamo dritte" aus Galuppis Buffo-Oper „La calamita dei cuori" [66]), die voller Koloraturen und melodischer Läufe von geistreicher Erfindung war. Die Arie wurde durch das Orchester der jungen Mädchen begleitet, das aus den besseren Zöglingen della Pietà zusammengesetzt war. Man mußte die brillante Stimme von Helene Badoer hören, wenn sie mit Leichtigkeit sich entwickelte und aus einem Orgelpunkt in den anderen fiel, wie eine Fontaine klaren Wassers, das in seinen schäumenden Wellen tausend Farben spielt. Sie begleitete ihre Triller, ihre Scalen und funkelnden Arpeggios mit kleinen Gebärden, verliebten vezzi und tödlich verwundenden Blicken, die mit dem etwas gewagten Geschmack der Textesworte sehr gut in Harmonie standen. Indem Helene Badoer diese Arie sang, die in Venedig bekannt und populär war, wie die ganze Musik Galuppis, erregte sie die Heiterkeit der Gesellschaft, die bei gewissen komischen Passagen, deren Sinn sie durch eine ausdrucksvolle Gebärde versinnlichte, in ein großes Gelächter ausbrach. Der Abbé Zamaria schaukelte sich auf seinem Stuhle, wie ein Seliger, indem er von Zeit zu Zeit ausrief: Bravo, Belinda! Wütend über den Erfolg, den Helene Badoer errungen hatte, schwang sich Vicentina mit Selbstgefühl auf den erhöhten Tritt und begann ebenfalls eine Arie [67]) aus einer anderen Buffo-Oper von Galuppi, Il mondo alla roversa, zu singen. In einem nicht weniger verzierten Style als die vorhergehende, malte die Arie der Vicentina die Leiden der Liebe in allen Lagen des menschlichen Lebens und für alle empfindenden Wesen:

La pecora, la tortora,
la passera, la lodola,
amor fa giubilar.

Diese letzten Worte wurden von der Sängerin mit einem Feuer und einer Fülle des Tones ausgedrückt, welche die Bewunderung der Zuhörerschaft erregte. Nach einem höchst brillanten Duett für zwei Soprane, das Vicentina und Helene Badoer miteinander sangen, schloß

---

[65]) Vgl. Arnold Schering, Geschichte des Oratoriums (Leipzig 1911), S. 235.
[66]) Arie der Belinda, Akt III, Szene 4.
[67]) Arie des Graziosino „Quando gli augelli cantano", Akt I, Szene 5.

die Akademie mit einem Quartett, das gleichfalls aus einer Oper von Galuppi entnommen war."

Wie steht es aber nun mit der historischen Zuverlässigkeit der Scudoschen Schilderung? Scudos Buch ist ein musikalischer Roman, 1857 geschrieben, und sein Verfasser erst 1806 zu Venedig geboren. Selbst miterlebt haben kann er also diese Galuppi-Akademie nicht, die aus verschiedenen, aber ganz bestimmten Gründen [68]) zwischen 1785 und 1797 stattgefunden haben muß. Daß ein solches Galuppi-Konzert überhaupt stattgefunden hat, brauchen wir noch nicht unbedingt zu bezweifeln; das liegt durchaus im Bereich der Möglichkeiten. Auch die von Scudo namhaft gemachten Zuhörer können dieser Veranstaltung beigewohnt haben. Auf jeden Fall Furlanetto (gest. 1817), der sich ja ständig in Venedig aufhielt, während Canova (gest. 1822) sich eigentlich erst am Ende seines Lebens dauernd wieder dort niederließ. Aber immerhin wird er auch in der Zwischenzeit gelegentlich in Venedig gewesen sein, ebenso wie Pacchiarotti (gest. 1821), der sich 1792 ganz von der Bühne zurückzog und von da an in Padua lebte. Da ja Scudo außerdem von einigen wirklich vorhandenen Werken Galuppis spricht, hat seine Schilderung (die einerseits sicherlich noch auf mündlichen Überlieferungen älterer Freunde und Verwandter des Verfassers sich gründet, anderseits vielleicht auch durch Caffis 1854/55 erschienenes Werk angeregt ist) einige Wahrscheinlichkeit für sich, wenngleich manches daran dichterisch ausgeschmückt sein dürfte. Und wenn auch die ganze Schilderung dieses musikalischen Festes von Scudo erfunden sein sollte, so ist sie deshalb doch wertvoll, weil sie — neben Caffi — uns zeigt, daß der Name und die Erscheinung Galuppis noch nach 1850 in Venedig irgendwie lebendig war.

In unserm Jahrhundert erschien dann in Italien der Galuppische „Filosofo di campagna" an zwei verschiedenen Stellen auf der Bühne. Zuerst wurde dies Werk im Jahre 1907, anläßlich des 200. Geburtstages von Carlo Goldoni und unter der Leitung Wolf-Ferraris, dreimal im Liceo Benedetto Marcello zu Venedig (mit starken Strichen und Veränderungen gegenüber dem Originallibretto) gespielt [69]). 20 Jahre später, am 24. April 1927, gab man im Teatro sociale zu Treviso dieselbe Oper in einer Einrichtung G. G. Bernardis, der die zweiaktige und auf fünf Personen reduzierte „Serva astuta"-Fassung (Venedig 1761) zugrunde lag. „Auch in dieser Aufführung war der Erfolg sehr glänzend, ein sicheres Zeichen dafür, daß die Zeit den wahren Meisterwerken der Kunst nichts anzuhaben vermag [70]).

---

[68]) Bertoni (gest. 1813) wurde nach Galuppis Tode 1785 Markuskapellmeister und blieb bis 1797 im Amt; danach zog er sich ins Privatleben zurück. Sein Nachfolger an St. Markus wurde Furlanetto. — Die berühmten venezianischen Mädchenkonservatorien konnten sich in diesen politisch so bewegten Zeiten nicht mehr halten und brachen aus pekuniären Gründen am Ende des 18. Jh. zusammen. Das Konservatorium der Incurabili, dem Galuppi seit 1762 vorstand, machte sogar schon 1776 Bankrott; Galuppi trat von der Leitung zurück, und von nun an wurden nur noch ältere oder ohne Entgelt komponierte Oratorien aufgeführt. (Kathi Meyer, Der chorische Gesang der Frauen, Leipzig 1917, S. 54 u. 62.)

[69]) Besprechungen über diese Aufführung des „Filosofo di campagna" sind abgedruckt in: Goldoni-Gesamtausgabe, Band 29 (Venedig 1930), S. 219/220.

[70]) G. G. Bernardi in: Rivista di Venezia, November 1930, S. 533.

D. Galuppi als Buffokomponist.

Besonderer Teil.

I. Die Texte.

Ein großer Teil der Galuppischen Buffotexte stammt, wie schon deutlich aus der im vorigen Kapitel gegebenen Operntabelle hervorging, von Carlo Goldoni. Aber so stark die allgemeine Literatur über ihn bereits angeschwollen ist, so wenig ist er bisher als Buffotextdichter umfassend gewürdigt worden; erst von 1900 an haben sich einige Italiener, meist in kleineren Aufsätzen, zu diesem Thema geäußert [1]). Obwohl nun Goldonis Opernlibretti unbedingt zu den besten ihrer Zeit gehören, hat der Dichter selbst sie nicht sehr geschätzt. Die seltene Erwähnung dieser Arbeiten in seiner Autobiographie mag dies bezeugen [2]). „Gewiß sind es keine vollendeten Dramen", sagt er einmal, „und können das gar nicht sein. Ich habe sie auch nie aus eigenem Antrieb geschrieben. Immer habe ich sie nur aus Gefälligkeit und zuweilen aus ökonomischen Gründen verfaßt. Hat man ein Talent, so muß man es auch nützen" [3]). Goldoni selbst hat es genau gewußt und zum Ausdruck gebracht [4]), wie verschieden ein Buffolibretto von einer Komödie war und um wieviel unvollkommener (in Bezug auf Charaktere, Verwicklung, Wahrheit) es sein mußte, da es ja eben noch der Musik diente. Und so konnten die Faktoren eines Erfolges auf der Musikbühne ganz andere sein als auf dem Sprechtheater; auch das sah Goldoni. Aber

---

[1]) Cesare Musatti, Drammi musicali di Carlo Goldoni e d'altri tratti dalle sue commedie (2. Aufl., Bassano 1900); derselbe, I drammi musicali di Carlo Goldoni (in: Ateneo Veneto, Venedig 1902); ders., I melodrammi goldoniani (in: Antiquarium I, n. 2, Verona, Februar 1922); G. Barini, Il Goldoni e la musica (in: Fanfulla della Domenica, 24. Februar 1907); Carlo Cordara, La musica del melodramma goldoniano (in: Marzocco, 25. Februar 1907); Edgardo Maddalena, Libretti del Goldoni e d' altri (in: R. M. I. 1900, S. 739 ff.); Guido Bustico, Carlo Goldoni e i suoi libretti musicali (in: Rivista di cultura, 30. Juni 1921); ders., Drammi, cantate di Carlo Goldoni (in: Rivista delle bibliotece 1925); Luigi Falchi, I drammi seri e giocosi di Carlo Goldoni (in: Nuova Antologia, 1. Oktober 1931). Von allen diesen Arbeiten waren mir leider nur die letzten beiden und diejenige Maddalenas zugänglich. Ganz ausgezeichnet sind auch die Note storiche zu den einzelnen Buffolibretti in der neuen Goldoni-Gesamtausgabe (Bd. 27—32, Venedig 1929—32).

[2]) Während darin Goldoni auf seine Komödien sehr oft, bisweilen sogar ausführlich, zu sprechen kommt.

[3]) Carlo Goldoni, Mein Leben und mein Theater (deutsch von Lola Lorme, Wien 1923), S. 331.

[4]) Vorrede zu G. Scarlattis Buffooper „De gustibus non est disputandum" (1754), in: Goldoni-Gesamtausgabe, Band 29, Venedig 1930, S. 75—77; die wichtigste Stelle daraus auch abgedruckt bei della Corte a. a. O., Band 1, S. 140.

trotzdem: Zusammenhänge zwischen seinen Komödien und seinen Buffolibretti sind in Menge vorhanden. Nicht etwa nur darin, daß Goldoni seine „drammi giocosi per musica" bisweilen in ähnlicher Schnelligkeit verfaßte (wie es für „Le nozze" verbürgt ist, das in vier Tagen fertiggestellt war). Sondern gerade thematische Verwandtschaft zwischen beiden ist häufig; und manchmal begegnet uns eine Komödie sogar einige Jahre später (in etwas veränderter Form) als Operntext wieder [5]). Aber es kann hier nicht unsere Aufgabe sein, dies im einzelnen für alle Werke Goldonis auszuführen; ebensowenig werden wir uns näher damit befassen, welcher literarischen und volkstümlichen Vorbilder und Vorlagen sich der Dichter etwa bei Abfassung seiner Opernlibretti bedient hat. Denn über das eine sowohl wie über das andere geben die Note storiche der schönen neuen Goldoni-Ausgabe gewissenhaft Auskunft, die Giuseppe Ortolani verfaßt hat. Gleichfalls kann es sich in diesem Rahmen nicht darum handeln, eine Gesamtwürdigung dieses Gebietes des Goldoni'schen Schaffens zu geben; vielmehr werden hier naturgemäß diejenigen Texte, die er für Galuppi schrieb, im Vordergrund zu stehen haben. Eine ganz unzureichende Betrachtungsweise wäre es, wenn man sich mit einer bloßen Inhaltsangabe der einzelnen Werke begnügen wollte: herauskommen würde dabei lediglich eine recht schematische und außerdem ermüdende Aneinanderreihung, womit auch über das eigentümliche Leben dieser Stücke noch nicht viel gesagt wäre. Gewiß sind Goldonis Opernlibretti — und das gilt eigentlich für alle italienischen Buffotexte jener Zeit — keine hochwertigen literarischen Leistungen und deshalb auch nicht mit strengem Maßstab zu messen [6]). Trotzdem wäre es aber zu bequem, wollte man diese Werke einfach als unsinnig oder belanglos abtun. Vielmehr muß man versuchen, die Komik dieser Libretti gerade aus jener Zeit heraus zu verstehen und sie in diesem Zusammenhange ästhetisch zu würdigen, so wie es für die Komödien Goldonis Richard Schmidbauer [7]) getan hat, dessen Gliederung dem Folgenden größtenteils zugrunde liegen wird.

---

[5]) Als Beispiel sei hier nur der „Povero superbo" (Karneval 1755) erwähnt, den Goldoni aus seiner Komödie „Gastalda" (1751) gewonnen hat. Die Personen sind dieselben: der Cavaliere ist Ottavio, Pancrazio ist Pantalone, Lisetta ist Corallina, Scrocca ist Brighella, Dorisbe ist Rosaura, der Conte endlich ist Florindo; Lelio und Arlecchino sind ganz weggefallen; Madama gleicht allerdings der Beatrice nicht sehr. Im ersten Akt sind nicht allein die Charaktere und Szenen erhalten, sondern auch der Dialog (teilweise wörtlich); sehr viel freier entwickeln sich dann aber die nächsten beiden Akte. (Vgl. Giuseppe Ortolani in: Goldoni-Gesamtausgabe, Band 29, Venedig 1930, S. 355/356).

[6]) „Doch begegnen wir bei Goldoni schon der Schablone. Es sind fast immer die nämlichen Charaktere, die nämlichen Situationen, ja sogar dieselbe Anzahl von Personen. Die Gleichheit des Zuschnitts dieser Werke ging soweit, daß Arteaga mit launiger Satire ein förmliches Rezept zur Herstellung einer opera buffa geben konnte. Immerhin versteht es Goldoni mitunter meisterhaft, in seinen Texten einen gewissen Grundton, eine bestimmte Klangfarbe zu erzeugen, die im ganzen vorherrscht — die Figuren sind sich zwar überall gleich, aber sie erscheinen in einem anderen Rahmen." (Gustav Donath a. a. O., S. 75, 84.)

[7]) Richard Schmidbauer, Das Komische bei Goldoni, Würzburger Dissertation, München 1906.

Allerdings ist gerade bei den Goldoni'schen Buffolibretti noch eins zuvor zu beachten: die häufige Teilung in parti serie und parti buffe[8]). Das Seriapaar — denn es waren immer zwei Personen, meist Vertreter des Adels — „hatte zweierlei Aufgaben zu erfüllen: dem musikalischen Kontrast zum Rechte zu verhelfen und je nach Bedarf das Weiterspinnen der Handlung zu erleichtern. So knüpfen sich lose Bande zwischen ihm und der profanen Buffawelt. Oft sind die Seriapersonen nur eingeführt, damit sie ihre Arien singen können"[9]). Und es ist tatsächlich oft so, wie es Engländer ausdrückt: „Die Seriaabschnitte werden fast zu einer Art von Intermezzi in der einheitlich durchgebildeten Buffohandlung".

Reine Charakterkomödien darf man sich unter diesen Operntexten nicht vorstellen, dafür spielt die Situationskomik eine viel zu große Rolle. Besonders beliebt sind hier Verkleidungen und Verwechslungen aller Art; aber auch die verschiedensten Intrigen kommen zu ihrem Recht. So hilft z. B. in der „Cameriera spiritosa" das schlaue Kammermädchen Lucrezia durch allerlei gewagte Mittel ihrer Herrin Marianna, die dann schließlich auch ihren geliebten Leandro heiraten kann. Betrogen ist dadurch sowohl der Graf Filiberto, der seiner Tochter Marianna eigentlich den Cavaliere della Piuma als Gemahl zugedacht hatte, als auch der Cavaliere selbst, der nun die zweite Tochter des Grafen, Costanza, zur Frau nimmt (aus Lucrezia und Pasquino, dem Diener des Cavaliere, wird ebenfalls ein Paar). In ähnlicher Weise hilft, im „Filosofo di campagna", Lesbina ihrer Herrin Eugenia, die den Edelmann Rinaldo liebt, aber von ihrem Vater Tritemio dem reichen Bauern Nardo versprochen ist. Als nun Nardo in Tritemios Haus kommt, um Eugenia (die er noch nie gesehen hat) kennen zu lernen, spielt Lesbina ihm gegenüber die Rolle der Eugenia. Am Ende ist Tritemio (der noch hoffte, auf Lesbina Eindruck zu machen) zweifach genasführt: von seiner Tochter, die den Rinaldo, und von Lesbina, die den Nardo heiratet; so tröstet er sich schließlich mit Nardos junger Nichte Lena, die sich ihm als Frau anbietet. In anderer Weise betrogen wird der wohlhabende alte Fabrizio in der „Donna di governo". Er liebt die Corallina, die in seinem Haus das Regiment führt und mehr zu sagen hat als Rosalba, Fabrizios Nichte. Ohne Wissen ihres Herrn versorgt Corallina ihre Schwester Lindora und ihren Liebhaber Ridolfo reichlich mit Geld und Lebensmitteln und immer versteht sie es, sich bei Fabrizio geschickt zu entlasten und die Schuld auf andere abzuwälzen. Zum Schluß geht Fabrizio natürlich leer aus, verzeiht aber, anständig wie er ist, der Corallina, die bereits mit Ridolfo die Ehe geschlossen hatte, den Betrug. In diese Reihe gehört dann etwa noch das gute Libretto zu „Le Nozze". Dorina, die Kammerzofe, soll verheiratet werden. Der Graf will sie dem Diener Titta geben, die Gräfin dem Gärtner Mingone. Graf und Gräfin beharren auf ihrem Willen, es kommt zu heftigen ehelichen Zwistigkeiten. Der Verwalter Masotto ist bei dieser Rivalität

---

[8]) Von Goldonis Operntexten haben eine Teilung: Il Conte Caramella, (Le pescatrici), Il filosofo di campagna, Lo speziale, Il povero superbo, Il signor dottore, Buovo d'Antona, Gli uccellatori, Filosofia ed amore, Amore in caricatura, La buona figliuola maritata, Il re alla caccia, La cameriera spiritosa.

[9]) Richard Engländer, D. Fischietti als Buffokomponist in Dresden, Zeitschr. f Musikw. II, S. 336—338.

Tittas und Mingones der lachende Dritte (Fra due litiganti il terzo gode): er gibt jedem scheinbar recht, hört alle ruhig an und versichert sich indes der Liebe Dorinas, die er dann endlich auch heimführt. Dorinas Verheiratung mit dem unbeteiligten Dritten erscheint dem gräflichen Paar als einziger Ausweg aus den ehelichen Zerwürfnissen, und so geben Graf und Gräfin, von denen also keiner seinen Kopf durchgesetzt hat, die Einwilligung zu dieser Heirat [10]). Im ganzen aber — der Text von „Le nozze" bildet eine Ausnahme — darf man wohl Schmidbauers Meinung zustimmen, daß die Intrigenstücke nicht Goldonis Stärke waren. Verkleidungen als weiteres Moment der Situationskomik sind in diesen Stücken fast unentbehrlich. Einen besonders wichtigen Raum in der Handlung nimmt dieser — sich anscheinend niemals abnutzende — Effekt beispielsweise in Chiaris „Marchese villano" oder in Bertatis „Villano geloso" ein. Aber auch in den Goldoni'schen Libretti ist daran kein Mangel. Vollkommen motiviert z. B. im „Conte Caramella": Der vermeintlich tote Graf Caramella kehrt in die Heimat zurück, in Pilgerkleidung und mit angeklebtem Bart, damit man ihn im Haus nicht gleich erkennt. Sonst dienen aber Verkleidungen gewöhnlich dazu, die Buffowirkung zu steigern, wobei auf Wahrscheinlichkeit der Episoden wenig Rücksicht genommen wird. So spielen in der „Diavolessa" Giannino und Dorina, als Teufel und Teufelin verkleidet, im dunkeln Keller dem Don Poppone einen Streich: er muß Geld hergeben und außerdem noch Prügel einstecken. Auch die Rache Bertoldos an Menghina („Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno", 2. Akt) sei hier erwähnt: er zieht sich vornehm als Hofmann an und heftet sich obendrein noch eine falsche Nase an, damit ihn seine Schwiegertochter sicher nicht erkennt. So tut er mit verstellter Stimme schön mit ihr. Das sieht sein Sohn Bertoldino, Menghinas Mann, und denkt: Was meine Frau kann, kann ich auch. So steckt er schnell seinen kleinen Sohn Cacasenno in Frauenkleider und tut in gleicher Weise schön mit ihm, so daß Menghina es sehen kann. Die Szene endet damit, daß Menghina den Cacasenno, Bertoldino den Bertoldo „demaskiert". Ebenfalls hierhin gehören Verkleidungen, die man anlegt, um dadurch einen bestimmten Stand oder eine fremde Nation vorzutäuschen. Ein gutes Beispiel, gleich für beide Arten, bietet „Lo speziale": hier erscheinen die beiden Freier Volpino und Mengone im zweiten Finale als Notare, im dritten als Türken verkleidet; und in der Gerichtsverhandlung der „Uccellatori" (2. Akt) treffen wir sogar Frauen in solchem Aufzug: Roccolina als Richter und Mariannina als Notar [11]). Nicht selten kommt es auch in diesen Buffolibretti vor, daß gewisse Personen durch Verkleidungen und allerlei andere groteske Dinge (Geistererscheinungen) erschreckt werden sollen. Ueber die Szene in der „Diavolessa" (2. Akt, Finale) sprachen wir bereits. Im „Conte Caramella" hat der Marchese (der die scheinbar verwitwete Gräfin

---

[10]) Inhaltsangabe „Le Nozze" nach Friedrich Walter a. a. O., S. 149. Im übrigen klingt dieses Werk etwas an die Goldonische Komödie „La sposa sagace" an (vgl. R. Schmidbauer a. a. O., S. 20), die einige Jahre später entstand.

[11]) Noch in Mozarts „Cosi fan tutte" spielen die Verkleidungen eine wichtige Rolle: die beiden Offiziere Ferrando und Guglielmo erscheinen vor ihren Bräuten als Albanier verkleidet mit großen Bärten; die Zofe Despina kommt im ersten Finale als Arzt, im zweiten als Notar auf die Bühne.

Olimpia sich zur Frau gewinnen will) den Brunoro beauftragt, als Gespenst mit der Trommel, d. h. als Geist des verstorbenen Herrn, zu wirken — Brunoro hat dazu einen ganz bestimmten Zimmerwinkel als Versteck — und damit alle Hausbewohner dauernd in Angst zu halten. Diese Absicht wird voll erreicht, und erst der Graf deckt schließlich mit Hilfe des Schwertes den Betrug auf. In den „Bagni d'Abano" macht sich Luciano, im Bett hinter einem Vorhang verborgen, den Spaß, Rosina, die sowieso schon (durch ein Kindheitserlebnis mit einem schwarzen Kater) furchtsam genug ist, noch extra zu erschrecken und danach Lisetta, die sich aber beherzter zeigt. Belauschungen einer Szene sind so häufig, daß es sich erübrigt, Beispiele dafür zu geben. Sehr viel wird in den Operntexten mit Verwechslungen und Mißverständnissen gearbeitet, ja, das Libretto der „Diavolessa" ist sogar ganz darauf aufgebaut. Dorina und Giannino, die sich lieben, haben kein Geld mehr. Aber der „locandiere" Falco weiß Rat: sie sollen zu dem reichen, aber immer noch geldgierigen Don Poppone gehen und vorgeben, sie verstünden sich aufs Schätzegraben, auf diese Weise würden sie schon zu Geld kommen. Gleichzeitig hat ein römischer Freund dem Poppone ein gräfliches Ehepaar namens Nastri empfohlen, und es bleibt ihm nichts anderes übrig, als diese Leute, die er gar nicht kennt, bei sich aufzunehmen. Was nun kommen muß, ist klar. Dorina und Giannino treffen zuerst bei Poppone ein, der sie für das gräfliche Paar hält und folglich sehr ehrerbietig behandelt. Andererseits sollen die wirklichen Grafen gleich mit Poppone in den Keller gehen, um ihre Arbeit zu beginnen. Natürlich sind Graf und Gräfin beleidigt über die Behandlung, die ihnen hier zuteil wird; dazu gibt es noch eine Menge von Verwirrungen und Eifersüchteleien. Schließlich erkennt Poppone durch einen Brief, den ihm der wirkliche Graf vorweist, seinen Irrtum und entschuldigt sich bei dem Grafenpaar. Dorina und Giannino aber erhalten am Ende die Nachricht, daß Gianninos Vater gestorben ist; so haben sie jetzt Geld genug und können heiraten, während Poppone seine Wirtschafterin Ghiandina zur Frau nehmen wird. In anderen Stücken tragen die Mißverständnisse mehr akzessorischen Charakter. In der „Donna di governo" unterschreibt Fabrizio, indem er glaubt, es handele sich um die Heirat seiner Nichte Rosalba, in Wahrheit den Ehekontrakt Corallinas, die er dadurch endgültig an Ridolfo verliert. Wieder anders ist es im „Filosofo di campagna". Lesbina, die Nardo gegenüber die Rolle der Eugenia spielt, läßt sich von ihm als Zeichen der Verlobung einen Ring schenken, den sie dann an Eugenia weitergibt (nur damit Tritemio seine Tochter für die Braut Nardos hält). Deshalb glaubt Rinaldo gleich, Eugenia sei ihm untreu, und will Rache nehmen. Für Verwechslungen besonders ergiebig ist etwa noch das Libretto der „Notte critica".

An gut gezeichneten menschlichen Typen sind Goldonis Libretti weit ärmer als seine Komödien. Immerhin finden sich auch in den Operntexten Ansätze zur Charakterzeichnung, wenngleich gerade hier der Zusammenhang mit der Commedia dell'arte oft nicht zu übersehen ist. Ernste Liebhaber und überhaupt alle vornehmen Personen bleiben bei Goldoni in der Regel blaß und farblos. Viel besser gelingen ihm die mürrischen (dabei oft herzensguten) alten Männer und die schlauen jungen Mädchen (meist Kammerzofen), die er anscheinend mit besonderer Vorliebe und meist sehr lebendig gezeichnet hat. Ueberhaupt

sind seine Frauen gewöhnlich energischer und unternehmungslustiger als seine Männer. Dabei darf man nirgends Tiefe in der Behandlung menschlicher Probleme erwarten; alles ist — der Einstellung jener Zeit in Venedig entsprechend — leicht und gewissermaßen oberflächlich aufgefaßt: *wahrhaft* trauernde Witwen kennt man in diesen Stücken nicht. So gibt es auch kaum irgendeine echte Liebe (daher die vielen Verlegenheitspaare, die sich oft erst am Schlusse des dritten Aktes finden), dagegen umsomehr Eifersüchteleien, die ja, wenn sie grundlos waren, stets einen herrlichen Komödienstoff lieferten. Wie schon gesagt, finden sich Ansätze zur Zeichnung allgemein menschlicher Typen auch in den Buffolibretti. Geizige sind z. B. Sordidone im „Arcifanfano" (welcher beschließt, sein Geld zu schmelzen und dann zu trinken, damit es ihm niemand mehr stehlen kann) und Pignone in der „Calamita de'cuori", einem Werk, auf das wir später noch einmal zurückkommen werden; auch in der ziemlich vergessenen „Fiera di Sinigaglia" finden wir in der Figur des Prospero solchen Typ. Einer Spielergestalt begegnen wir in dem Ridolfo der „Donna di governo". Er sagt seiner Corallina, er brauche Geld. Sie gibt es ihm auch, obwohl er erst gestern welches von ihr erhalten hat. Ridolfo behauptet, er habe es für nützliche Haushaltsgegenstände ausgegeben, in Wahrheit hat er es verspielt und wird mit dem nun erhaltenen Geld dasselbe tun. Später erreicht er es sogar, daß ihm Corallina den Ring, den ihr zuvor der verliebte Fabrizio geschenkt, überläßt [12]). Die Gestalt eines gutmütigen, aber schwachen Mannes tritt uns in dem Kaufmann Beltrame der „Mascherata" entgegen. Um die Launen und Wünsche seiner Gattin Lucrezia, die unmäßig viel Geld für Kleider, Putz und Feste braucht, zu befriedigen, hat sich Beltrame in Schulden gestürzt und steht bereits zu Beginn des Stückes kurz vor dem Bankrott. Im dritten Akt ist dann der endgültige Zusammenbruch da, Beltrame trägt sich mit Selbstmordabsichten. Vier Gläubiger (stumme Rollen) erscheinen nacheinander und präsentieren das Schuldenkonto, auch seine Seidenarbeiterinnen (Chor) kommen und wollen ihren Lohn haben. Beltrame sieht sich bereits verhaftet, vors Tribunal gebracht und später auf die Galeere, alle erdenklichen Strafen malt er sich aus. Da naht für ihn endlich der Retter aus der Not: Silvio bietet ihm an, mitzukommen nach Rom und dort sein Sekretär zu werden; und freudig nimmt es Beltrame an. Die Nebenhandlung offenbart noch eine weitere Eigenschaft Beltrames: die Eifersucht, da sich auf der Maskerade zu viele Kavaliere um Lucrezia bemühen. Und obwohl seine Frau ihn in der entscheidenden Situation des Bankrotts im Stich gelassen hat, entschließt sich Beltrame doch auf ihr inständiges Bitten hin, sie nach Rom in seine neue Stellung mitzunehmen. Den Typ des Hypochonders repräsentiert der ältliche Luciano in den „Bagni d'Abano" [13]). Er redet sich — in recht gelungener Weise — alle möglichen Krankheiten und Leiden ein, hat aber trotzdem noch eine Schwäche für schöne Frauen. Im dritten Akt

---

[12]) In dieser Szene (I, 12) findet sich folgende bezeichnende Stelle: C o r a l l i n a) Non vuoi che dal padrone mi lasci regalar? R i d o l f o) Non dico questo: io sono un uomo onesto; bastami, se qualcosa ei dona a te, che tu, in segno d'amor, la doni a me.

[13]) Ueber dieses Werk, das Zeitsatire und Zauberstück zugleich ist: vgl. Luigi Falchi a. a. O., S. 374—376.

fühlt er sich dem Tode nahe und will schnell sein Testament machen (dabei fungiert als Notar, verkleidet, Marubbio, der Wärter des Männerbades). Dazu kommt gerade Rosina (die Wärterin des Frauenbades), die auf diese Weise die Größe von Lucianos Vermögen erfährt und ihn dazu bestimmt, sie doch lieber zu heiraten, womit er auch einverstanden ist. Auch die anderen Besucher der Bäder von Abano, der junge Riccardo und die Witwe Violante, deren Zofe Lisetta und Lucianos Diener Pirotto, scheinen weniger krank und heilungsbedürftig als ineinander verliebt zu sein, so daß es am Ende des Stückes sogar drei Paare gibt. Die merkwürdigste Figur dieses Werkes ist jedoch La Flour, ein Franzose, der mit allerlei übernatürlichen Kräften begabt ist — er besitzt ein Zauberbuch des alten Philosophen Pietro d'Abano — und Menschen sowohl als auch Dinge zu verwandeln vermag. So stört er die Liebenden und bringt sie fast auseinander, versöhnt sie dann aber wieder; und auch den Buffopersonen jagt er Schrecken ein durch Verwandlungen, bei denen sie selbst stark in Mitleidenschaft gezogen werden. Schließlich zaubert er, bevor er das Wunderbuch verbrennt, noch ein letztes Mal: und zwar eine Meerszene con navi alla vela. In solchen Zauberstücken — das ist sicher — wurden nicht nur die Bühnenmaschinen in größtem Umfange ausgenutzt, sondern auch die Dekorationen werden besonders prächtig gewesen sein. Eine Parallele dazu bietet sich uns im „Mondo della luna": hier wird der gutgläubige Buonafede von dem angeblichen Astrologen Ecclitico auf den Mond versetzt und weidlich betrogen [14]).

Zeitgenössische Typen und Sitten sind in den Goldoni'schen Libretti oft und gern geschildert, seine Satire bleibt aber in der Regel viel zu sanft und blaß. Goldonis Wertung des Hoflebens geht klar hervor aus der Unterhaltung des Königs und dessen Schwagers Erminio („Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno", I 4) mit dem alten Bertoldo, der den beiden (obwohl er genau weiß, wen er vor sich hat) sehr erfrischende Wahrheiten sagt. Ein wesentliches Kennzeichen der Königin ist ihre Eifersucht, bei der Veranlagung ihres Gemahls gar nicht mal so unbegründet. Denn als einen treuen Ehemann kann man den König wahrhaftig nicht bezeichnen; die Familie des Bertoldo lädt er hauptsächlich deshalb an seinen Hof, um dann immer der schönen Menghina nahe sein zu können. Demgegenüber wird das Landleben als das einzig wahre gepriesen. Das Stück endet damit, daß die ganze Familie des Bertoldo froh und zufrieden wieder in ihre einfache Hütte zurückkehrt; und sie werden sogar beneidet vom Königspaar und dessen Angehörigen, die bei diesem Einzug zusehen und fast mit dem ruhigen Leben der Landbewohner tauschen möchten. — Besonders hat es Goldoni mit seinem Spott auf den Adel abgesehen, der in seinen Komödien meist als „verschuldet, feig, schmarotzend, anmaßend, unwissend und adelsstolz" gezeichnet wird [15]). Natürlich gibt es auch in seinen Operntexten eine Reihe solcher Typen (z. B. schon den hochmütigen Grafen in der „Contessina"); aber im allgemeinen liegt es hier doch etwas anders. Nämlich dadurch, daß in den Buffolibretti (wie schon oben gesagt) die Vertreter des Adels oft die Seriapersonen darstellen, d. h.

---

[14]) Kurze Inhaltsangabe dieser „Zauberposse" bei C. F. Pohl, Joseph Haydn, Band 2, S. 80; ausführlicher bei della Corte a. a. O., Band 1, S. 143—149.

[15]) Schmidbauer, a. a. O., S. 91.

sich vornehm und ziemlich farblos benehmen. So läßt in den „Pescatrici" Prinz Lindoro, um unter den Fischermädchen mit Sicherheit das wahre Fürstenkind ausfindig zu machen, allerlei Schätze vom Schiff holen und die Frauen selbst wählen, was sie davon haben wollen. Während sich nun Lesbina und Nerina sofort für Ringe und Juwelen entscheiden, greift Eurilda ohne weiteres Besinnen nach dem kostbaren Dolche; in ihr erkennt Lindoro deshalb die Fürstentochter und macht sie zu seiner Frau [16]). „Viel besser als die Schilderung starker abgeschlossener Charaktere, wozu Goldoni die dramatische Kraft fehlte, gelingt ihm die Darstellung kleiner Charakterschwächen und Lächerlichkeiten"; diese Worte Schmidbauers [17]) können wir nur bestätigen. Solch ein bemerkenswerter Typ ist z. B. der Cavalier dal Zero, die Hauptfigur im „Povero superbo". Schon im Personenverzeichnis heißt es von ihm: povero superbo, di vile estrazione, lasciato ricco dal padre, e reso miserabile dal fumo di nobilità. Der Cavalier beklagt sich bei Pancrazios Mädchen Lisetta über seinen faulen und untüchtigen Diener Scrocca, der es heute morgen versäumt habe, ihm die gewohnte Schokolade zu bringen. Lisetta, obwohl sie ihn gleich genau durchschaut, erbietet sich, ihm die Schokolade zu machen. Der Cavalier aber kann es vor Hunger und Durst gar nicht mehr aushalten und stiehlt sich einfach, bevor Lisetta zurückkehrt, Wurst und Wein, die er im Zimmer findet. Später ist er in einer anderen peinlichen Situation: seine Gläubiger fordern 300 Scudi von ihm, und er hat das Geld nicht. Da rät ihm sein Diener, er solle sich doch über Lisetta an Pancrazio wenden. Dem Cavalier fällt es schwer, bei Lisetta zu bitten; die schlaue Zofe spürt natürlich sofort den wahren Grund, den er ihr verheimlicht. Lisetta holt aber wenigstens ihren Herrn, und man erklärt dem Pancrazio, worum es sich handelt; nach außerordentlich langem Bitten ist er endlich bereit, das Geld zu geben. Der Cavalier bietet als Sicherheit seinen Palast, Güter, Garten, Silberschatz und sogar seinen Titel; aber das alles genügt dem Pancrazio und der Lisetta nicht. So kommt dies Geschäft also doch nicht zustande. Im zweiten Akt erscheint der Cavalier bei Pancrazio, um für den Grafen von Montebello um Dorisbe (Tochter Pancrazios) zu werben, gleichzeitig erkundigt er sich eingehend danach, wann hier gespeist wird, da er auf diese Art mindestens eine Mahlzeit zu profitieren hofft. (Uebrigens will der Cavalier auch für die Heiratsvermittlung Geld haben, sowohl von Pancrazio als auch vom Grafen). Lisetta beschließt daraufhin sofort, den Gefräßigen nun gerade hungern zu lassen, und macht noch schnell, ehe sie geht, um das Mahl vorzubereiten, ihm und seinem Diener den Mund wässerig mit der Beschreibung leckerer Sachen. Dann stürzt sie plötzlich herein und meldet, ein Unglück sei geschehen: der Koch sei tot, das Herdfeuer erloschen, Platten und Teller durch Hunde und Katzen heruntergerissen und zerbrochen, es sei nichts Eßbares mehr da. Und die beiden, die vor Hunger fast umkommen, müssen nun statt dessen noch singen. Zu guter Letzt erhält der Cavalier (der schließlich auch noch eine Verlegenheitsehe eingeht) von Pancrazio 30 Dukaten geschenkt, muß aber versprechen, sein hochmütiges Benehmen fahren zu lassen. Diesem parvenuhaften

---

[16]) Kurze Inhaltsangabe der „Pescatrici" bei C. F. Pohl, Joseph Haydn, Bd. 2, S. 46.

[17]) Schmidbauer, a. a. O., S. 69.

Schmarotzertum, wie es in jener Zeit nicht selten gewesen sein mag, stellt Goldoni gern das solide Bürgertum gegenüber, das für ihn hauptsächlich repräsentiert wird durch den Kaufmann, der meist als sauber, ehrlich und doch großzügig gezeichnet wird [18]). Einen anderen lächerlichen, in der damaligen Buffooper überaus beliebten Typ finden wir im „Viaggiatore ridicolo": den von langer Reise heimgekehrten Cavalier Gandolfo, der „die komischsten Manieren mitbringt, fortwährend seine Erlebnisse auskramt und mit Geringschätzung auf alle, die nicht gereist sind, und die heimischen Sitten überhaupt herabsieht" [19]). Zweifellos hat auch dies Libretto zeitkritische Bedeutung. Eine Satire auf die Titelsucht und den übertriebenen Doktorstolz ist der „Signore Dottore" [20]), eine Satire auf ein untaugliches und vom reinsten Egoismus geleitetes Beamtentum der wichtige „Mercato di Malmantile" (der außerdem das gutgesehene Porträt des Scharlatans und Kurpfuschers Rubiccone enthält)[21]). Von rechtskundigen Personen begegnet man bei Goldoni am häufigsten den Notaren; doch sind diese meist recht schematisch gezeichnet und spielen nie eine große Rolle. Eine Ausnahme bildet schon Capocchio im „Filosofo di campagna", der mehrmals erscheint und auch nicht lateinisch spricht. In der „Donna di governo" steht eine Notarsszene am Schluß des zweiten Aktes: sehr ergötzlich diesmal die lateinischen Reden des Notars, welche die anderen Personen natürlich nicht verstehen, woraus sich ganz nette Mißverständnisse ergeben.

Ein neues Gebiet der Zeitsatire lernen wir in den beiden Operntexten „L'Arcardia in Brenta" und in „Le virtuose ridicole" kennen. Die „Arcadia in Brenta" ist eine Parodie auf gewisse Akademien jener Zeit (nebenbei treiben hier noch eine Fülle von typischen Buffonerien der Stegreifkomödie ihr Wesen, Situationskomik, auf die wir aber nicht näher eingehen können). Im Landhause des Fabrizio, am Ufer der Brenta, essen sich eine ganze Reihe von Menschen satt. Bedrohlich ist das insofern, als das Geld bei Fabrizio schon bedenklich auf die Neige geht. Daß Fabrizio der Herr des Hauses ist, kümmert seine Gäste nicht im mindesten; sie wollen sich nur auf seine Kosten belustigen und vertreiben sich die Zeit mit allerlei arkadischen Spielen aus dem beliebten Hirtenmilieu. So muß sich jede „Ninfa" ihren „Pastor" aussuchen, und jeder Pastor, der gewählt ist, muß seine Ninfa mit irgendeinem Geschenk erfreuen (wobei der Hausherr wieder den Schaden und den Spott zugleich hat). Und am Abend wird eine improvisierte Komödie aufgeführt, in der beinahe die ganze Gesellschaft mitwirkt: auch Fabrizio muß sich beteiligen und die Bufforolle des Dieners (Pulcinella) übernehmen. (Nur Rosanna und Giacinto sind in der Echtheit

---

[18]) Vgl. auch Schmidbauer a. a. O., S. 141 f. Schon in der „Contessina" wurde dem adelsstolzen Grafen der redliche Kaufmann Pancrazio gegenübergestellt.

[19]) Donath a. a. O., S. 92, wo man auch eine kurze Inhaltsangabe dieses Werkes findet. Vgl. auch Engländer a. a. O., S. 337: „Das Liebäugeln mit dem Kosmopolitentum findet sich zum mindesten in Form einer Arie, die sich in geographischen Riesensprüngen ergeht, um Weitgereistheit glaubhaft zu machen."

[20]) Kurze Inhaltsangabe bei Engländer a. a. O., S. 335; vgl. auch Schmidbauer a. a. O., S. 97.

[21]) Kurze Inhaltsangabe bei Engländer a. a. O., S. 335.

ihrer Neigung, gleichzeitig aber auch schon in der hier beginnenden Farblosigkeit eines Seriapaares, etwas von den übrigen Personen abgesetzt.) Am nächsten Morgen teilt Foresto, der über Fabrizios Geldverhältnisse genau unterrichtet ist, den anderen Gästen mit, daß es mit der arkadischen Herrlichkeit nun aus sei, Fabrizio sei ruiniert. Über diese Nachricht sind natürlich alle bestürzt. Da erbietet sich Rosanna, deren Haus nicht weit von diesem Platze entfernt ist, die ganze Gesellschaft der Arcadia samt dem armen Fabrizio zu sich einzuladen. Fabrizio, der sich eigentlich unbemerkt aus dem Staube machen wollte, läßt sich schließlich durch das Bitten aller erweichen, auch mitzukommen.

Fast ohne Handlung und deshalb gar nicht zu erzählen ist der Inhalt der „Virtuose ridicole". Auch hier wird wieder eine Vereinigung von Menschen, die sich auf dem Lande aufhalten, verspottet. Und zwar diesmal eine Gesellschaft mit vorwiegend literarischen und überhaupt geistigen Neigungen, die sich aus folgenden Personen zusammensetzt: Affrodisia (filosofessa), Erideno, Armonica (cantatrice), Ser Saccente (sa di tutto), Melibea (poetessa e romanziera), Pegasino (poeta) und Gazzetta (istorico romanziere). Affrodisia ist so erfüllt von Philosophie, daß sie für Eridenos Liebe zunächst gar keinen Platz hat. Erst später, nach einem Gespräch mit Erideno, kommt ihr zum erstenmal der Gedanke, daß seine süßen Worte stärkere Macht über sie haben könnten als alle Argumente der Philosophie. Saccente (der in diesem Kreise den Allwissenden spielt und gern mit lateinischen Brocken um sich wirft) rät jedoch der Affrodisia von der Heirat ab: Erideno sei zu jung, er müsse noch viel lernen und studieren; als Ehemann-Ersatz schlägt Saccente sich selbst vor. Und wirklich: Affrodisia gibt dem Erideno aus diesem Grunde den Abschied. Als Saccente dann von Affrodisia hört, daß sie zwar an Wissen, aber nicht an Geld reich sei, verzichtet er auf eine Heirat mit ihr; und so wird Erideno wieder in Gnaden aufgenommen, froh darüber, zu seiner Affrodisia zurückkehren zu dürfen. Armonica wird so hingestellt, wie auch sonst Goldoni satirisch das Sängervolk zu schildern pflegte [22]): als eingebildet und dumm, sogar ohne Musikverständnis, eben lediglich mit einer schönen Stimme begabt. Ihr Hauptwunsch ist es, auf der Opernbühne aufzutreten; Saccente nimmt sich ihrer an und will dafür sorgen, daß sie auf dem Theater singen kann. Melibea, die stets mit irgendwelchen Gedichten, Sonetten oder Romanzen beschäftigt ist, wird von Gazzetta und von Pegasino umworben. Während aber Affrodisia von der Liebe überwunden wird, kann sich Melibea nicht entschließen, einen von ihren beiden Verehrern endgültig zum Mann zu nehmen. Sowohl Pegasino als auch Gazzetta (der etwas bevorzugt scheint) bestehen nämlich auf der Forderung, daß Melibea ihrer Leidenschaft für Gedichte und Romanzen gänzlich entsagen müsse. Und das bringt Melibea auf die Dauer einfach nicht fertig, immer wieder verfällt sie schließlich in ihren alten Ton. So wird Melibea also keinen von beiden heiraten, aber sich ihre Dienste weiter gefallen lassen. Um Melibea herum spielen sich denn auch die merkwürdigsten Szenen des Stückes ab: Melibea und Pegasino

---

[22]) Vgl. dazu Schmidbauer a. a. O., S. 113 f. Eine Zusammenstellung von Theater- und Opernparodien in Textbüchern des 18. Jahrhunderts bringt Donath a. a. O., S. 105.

fangen plötzlich an, in Sonetten zu reden, oder lesen sich gegenseitig schäferliche Madrigale vor; Melibea als Kriegerin und Gazzetta als Krieger gekleidet bekämpfen sich zunächst als Tancredi und Clorinda, indem sie lange Verse aus Tassos „Gerusalemme" rezitieren, dann spielen sie Rinaldo und Armida [23]). Den Schluß des ersten Aktes bildet eine Szene, in der die beiden Freier als Don Chisciotte und Sancio Panza vor ihrer Dame auftreten. Reichlich allegorisch (der Parnaß mit den neun Musen, Melibea als Göttin, Saccente als Apollo) ist auch das zweite Finale: Armonica wird in die Accademia delle Virtuose aufgenommen; immerhin ist gerade hier viel Gelegenheit für Musik gegeben.

Eine allgemeine Sitten-Satire auf das untergehende Venedig der Goldoni-Zeit ist „Il paese della cuccagna" [24]). Ein Schiffbruch verschlägt die miteinander verlobten Pollastrina und Pandolino in dieses Schlaraffenland. Die beiden Fremden werden zwar höflich empfangen, aber dürfen vorerst noch nicht bewirtet werden. Im Tempel des Bacchus, der Ceres und der Liebe wird Pollastrina gekrönt. Danach muß Pandolino schwören, „nicht argwöhnisch zu sein, niemals zu arbeiten, dagegen immer zu essen und zu trinken, soviel man kann, und nicht besorgt zu sein, wenn die Gattin mit anderen lustig lebt"; so ist auch er nun im Schlaraffenland aufgenommen. Und jetzt erst können beide endlich ihren Hunger stillen. Während sich Pollastrina und Pandolino schon recht gut an das Leben des Luxus und der Sorglosigkeit gewöhnt haben, landet Oronte mit Soldaten an der Küste, mit dem Auftrag seines Königs, diesen Ort des Genusses und der Faulheit zu zerstören. Er kommt mit seinen Soldaten gerade mitten in ein Tanzfest hinein und findet natürlich nicht den geringsten Widerstand. Die Männer von Cuccagna müssen den Soldatenrock anziehen, die Frauen werden ins Hospital geschickt. Das Schlaraffenleben ist zu Ende, jetzt heißt es: Arbeiten!

Ein Teilgebiet vom venezianischen Leben des Settecento beleuchtet Goldoni satirisch im „Mondo alla roversa": die Verweichlichung der Männer, die nichts anderes und schöneres kennen, als zu lieben und der Frau zu dienen und sich möglichst noch so zurechtzumachen wie diese. Wahre Cicisbei-Typen stellen Giacinto und Graziosino dar; die weiteren Personen sind: Tullia, Cintia, Aurora, Rinaldino und Ferramonte. Der Inhalt ist kurz folgender:

1. Akt: Auf der Insel der Antipodi herrschen die Frauen, die sich hier die Männer als eine Art von Gefangenen zu unterjochen gewußt haben. Die Männer sind im allgemeinen mit ihrer Rolle auch ganz zufrieden. Aber die Frauen (besonders Tullia) sind sich durchaus der Schwierigkeiten bewußt und sprechen darüber, wie man die Herrschaft

---

[23]) Ein Vergleich liegt nahe: mit „La forza d'amore" (1745), der ersten komischen Oper Galuppis. „Hier sehen wir Talestri, die Tochter eines ehrenhaften Kaufmanns, im Gewand der Kriegerin, bereit, das Vaterhaus zu verlassen. ‚Lo studio de'romanzi', sagt sie zum Vater, ‚Li Rinaldi et Orlandi, — Le Marfise e Clorinde — M' an cosi addottrinata!" Doralice dagegen, mit Dichterwahnsinn geschlagen, zeigt sich fanatisch im Suchen neuer Reime. Die Liebe ist aber stärker und unterjocht die beiden Mädchen: die eine verläßt die Dichter und die andere erscheint, nachdem sie die Waffen weggeworfen hat, auf der Bühne nach französischer Mode gekleidet." (Goldoni-Gesamtausgabe, Bd. 28, Venedig 1930, S. 493.)

[24]) Vgl. auch Kretzschmar (Geschichte der Oper, S. 210), der dies Werk als eine Satire auf Rousseau und die sozialen Träume seiner Zeit anspricht.

am längsten und besten behaupten könne. Den ersten Streit gibt es, als Aurora in die Rechte der Cintia eingreift, d. h. mit Giacinto anbändelt.

2. Akt: Der Vorschlag Tullias, daß eine Frau allein regieren solle, wird durch Losen mit Wahlstimmen abgelehnt. — Mit einem Schiff kommt Ferramonte auf die Insel, der nun versucht, allmählich die verweichlichten Männer gegen die Frauenherrschaft aufzustacheln: am ehesten hat er da Erfolg bei Rinaldino, der (ebenso wie von den Frauen Tullia) um vieles sympathischer gezeichnet ist als die anderen. Cintia verlangt von Giacinto, er solle 100 Frauen töten, und gibt ihm dazu einen Degen; aber er versagt kläglich bereits bei der ersten, nämlich bei Aurora, die sich nun ihrerseits rächen will und den Graziosino beauftragt, Cintia zu töten. Aber auch dieser Vorsatz wird natürlich nicht durchgeführt.

3. Akt: Ferramonte hat das, was er wollte, erreicht, das Reich der Frauen ist zu Ende. Jetzt flehen die Frauen bei den Männern um Gnade, und nur Cintia benimmt sich noch einige Zeit hochmütig, aber auch sie muß sich unterwerfen, wie sich alle Frauen unterworfen haben [25]).

Nicht interessiert uns in diesem Zusammenhang der „Re alla caccia", den Goldoni 1763 in Paris (allerdings für die venezianische Bühne) schrieb, und der gar nicht in den Rahmen der italienischen Buffolibrettistik gehört. Wir erwähnen ihn deshalb nur kurz. Goldoni hat dies Stück nach Sedaines „Le roi et le fermier" (der seinerseits wieder auf eine englische Vorlage zurückgeht) gearbeitet, und textlich ist der „Re alla caccia" denn auch ein Werk, das man im großen durchaus der französischen opéra comique zurechnen kann. Es ist ein empfindsames Stück, und das Verhältnis des Königs zu den einfachen Leuten, bei denen er in der Waldmühle einkehrt, ist das eines guten Landesvaters zu seinem Volk, ganz im Sinne der Aufklärung. Der König (es handelt sich hier um Heinrich IV. von England), gerecht und edel wie er ist, bringt alles Schlechte an den Tag und die verwirrten Liebesangelegenheiten wieder in Ordnung und belohnt die Guten [26]).

Was aber Goldoni im Rahmen der italienischen Buffolibrettistik leisten konnte, das zeigt wohl am besten „La calamita de'cuori". Es sei deshalb zum Schluß gestattet, den Handlungsverlauf dieser Oper kurz anzudeuten (obwohl durch eine nüchterne Inhaltsangabe viel von der lächelnden Grazie dieses Spiels verloren geht). Die Personen sind: Albina (Amorosa), Armidoro (Costante), Giacinto (Vezzoso), Bellarosa

---

[25]) Den Text zu Galuppis Buffooper „L'uomo femmina" (Herbst 1762) haben einige (z. B. Bustico) zu Unrecht dem Goldoni zugeschrieben. In Wahrheit handelt es sich um eine schlechte Nachahmung vom „Mondo alla roversa", mit der gewohnten Insel, wo die Frauen befehlen und wo, von einem Schiffbruch ans Land geworfen, Roberto und Giannino landen. Der verweichlichte Mann, stutzerhaft gekleidet und geschminkt, heißt hier Gelsomino. Erfindung und Stil würden, wenn überhaupt, eher an Chiari als an Goldoni denken lassen. (Goldoni-Gesamtausgabe, Bd. 32, Venedig 1932, S. 143.)

[26]) Ueber Goldonis „Re alla Caccia": Johannes Merz, Carlo Goldoni in seiner Stellung zum französischen Lustspiel, Leipziger Diss. 1903, S. 61—65 (besonders im Vergleich zu Sedaine, auch mit Inhaltsangabe); ferner Goldoni-Gesamtausgabe Bd. 32, S. 146—148.

(detta Calamita de'cuori), Belinda (Stizzosa), Saracca (Bravaccio) und Pignone (Avaro).

1. Akt: Die schöne Bellarosa umwerben vier Männer, Armidoro, Giacinto, Saracca und Pignone [27]). Alle vier sind verschieden geschildert, aber Bellarosa versteht es ausgezeichnet, auf die charakteristischen Züge jedes einzelnen einzugehen und so alle verliebt zu erhalten. Armidoro hatte früher Albina, Saracca Belinda geliebt, nun sind diese beiden Frauen verlassen und wollen sich rächen. Dann gibt es Szenen, in denen sich Bellarosa mit ihren Anbetern unterhält. Pignone ist ein alter Geizkragen, der immer nur auf seinen Vorteil bedacht ist, aber auch er möchte Bellarosa heiraten. Saracca prahlt gern mit seinem Mut; am wenigsten charakteristisch ist der „beständig-treue" Armidoro gezeichnet. Giacinto endlich wird uns als ein Mann mit etwas übertriebenen Gefühlen und einer ebenso übertriebenen Ausdrucksweise vorgeführt. Mit all diesen Eigenheiten wird Bellarosa glänzend fertig, weit besser, als mit ihren eigenen Geschlechtsgenossinnen. Dazwischen geraten in einigen Szenen die zwei verlassenen Frauen mit ihren früheren Liebhabern aneinander. Dieser Akt endet mit einer Szene, in der Giacinto, Saracca und Pignone sich vergebens den Kopf zerbrechen, woher Bellarosa stammt, bis sie selbst schließlich ihren Heimatsort verrät: Ragusa.

2. Akt: Bellarosa verlangt in einem Brief, den sie an ihre Liebhaber schreibt, sie sollten ihre Liebe nun auch durch eine Probe beweisen. Armidoro will ihr mit einer Abendmusik aufwarten, Saracca ein Turnier veranstalten, Giacinto einen Ball in seinem Hause geben; von Pignone hört man nichts derartiges, er will wohl kein Geld dafür opfern. Aber keiner der vier Männer ist durch irgendwelche Vorstellungen Albinas oder Belindas von Bellarosa abzubringen. Und doch sagt Bellarosa noch keinem von ihnen irgend etwas Festes zu. Der zweite Akt endet mit einer größeren Ballszene (im Hause des Giacinto; mit Pignone, Saracca, Bellarosa, Belinda und der Ballgesellschaft) und mit einem köstlichen Streit zwischen Bellarosa und Belinda: Bellarosa nämlich wird dauernd zum Tanze aufgefordert, Belinda nie; das ärgert natürlich Belinda, die bald ins Schimpfen gerät. Zum Schluß werfen sich Bellarosa und Belinda gegenseitig Grobheiten an den Kopf.

3. Akt: Saracca hat demjenigen, der ihn zu besiegen vermag, 100 Taler, ein Pferd und eine Krone zur Belohnung ausgesetzt. So werden sich an dem Turnier alle Liebhaber beteiligen, sogar Pignone (er allerdings nur aus Eigennutz, um die Belohnung zu gewinnen). Inzwischen hat sich aber bereits, noch bevor das Turnier beginnt, Bellarosa für Giacinto entschieden, denn sie sagt: „Pignone ist ein Narr und ein Geizhals dazu, da er sich von so geringem Nutzen einnehmen läßt; Saracca achte ich nicht, und Armidoro gefällt mir kein bißchen. Vielmehr möchte ich den Giacinto erwählen, welcher einfältig und verliebt und nicht eifersüchtig ist und einen tun läßt, was man will." Auf dem Turnierplatz hat währenddessen Saracca schon Pignone und Armidoro besiegt. Eben schickt sich Giacinto an, sich dem Sieger zum Kampf zu stellen, da kommt ihnen allen Bellarosa mit ihrer bereits getroffenen

---

[27]) Hier ergeben sich Beziehungen zu Goldonis Komödie „La vedova scaltra" (1748), wo die junge Witwe Rosaura umworben wird von einem Engländer, einem Franzosen, einem Spanier und einem Italiener; allerdings spielt in der „Vedova scaltra" der Verkleidungseffekt eine bedeutende Rolle.

Wahl zuvor: „Der Belinda überlasse ich ihren Saracca, der Albina ihren Armidoro und dem geizigen Pignone seinen Geldschatz. Giacinto ist frei und liebreich, so beleidige ich niemanden, wenn ich ihn zu meinem Bräutigam erwähle." Zum Schluß stellt sich noch heraus, daß Bellarosa aus adligem Geschlecht stammt. Albina und Belinda verzeihen ihren früheren Liebhabern und nehmen sie in Gnaden wieder auf. Alle versöhnen sich miteinander.

Ueber die anderen Buffotexte Galuppis und deren Textdichter müssen wir uns verhältnismäßig kurz fassen, so interessant es auch wäre, gerade bei diesem Abschnitt länger zu verweilen. Da ist zunächst Galuppis Sohn Antonio, der unter dem Arkadiernamen Ageo Liteo schrieb und zwei Libretti (Amante di tutte, Tre amanti ridicoli) für seinen Vater lieferte. Hier ist die Verbindung mit der Commedia dell'arte noch viel stärker als bei Goldoni. Die Figuren bei Antonio Galuppi leben aber eigentlich gar nicht, sondern agieren nur und wirken seltsam starr und maskenhaft. Besonders tritt das hervor in den „Tre amanti ridicoli", einem Werk, das auch noch im Aufbau ungeschickt und schlecht ist. Es handelt sich in diesem Text darum, daß Stella, die Tochter des Marchese Oronte, von drei Verehrern umschwärmt wird. Nur sind diesmal die drei Freier von besonderer Art: der erste (Ridolfo) ist „sciocco", der zweite (Onofrio) „sordo", der dritte (Rombo) „difficile nel parlare", und jung sind sie alle drei nicht mehr. Daneben sehen wir die alte Franchetta sich ständig mit ihrer Nichte Stella zanken; denn sie will noch unbedingt einen Mann ergattern und erreicht schließlich auch ihr Ziel. Wichtiger ist der „Amante di tutte", in dessen Mittelpunkt eine Don Juan-Gestalt, der Graf Eugenio, steht. In einer Arie des ersten Aktes bekennt er seinen Standpunkt:

Quando sono vicino a una femmina,
Non v'è caso, non posso più star;
Sento un foco, una smania, un furore,
Che pian piano crescendomi al core,
Mi fa tutto di dentro avvampar.

So hält er es nicht nur mit Lucinda, der Gattin des alten Don Orazio, sondern zugleich mit den Frauen, die er dort im Hause vorfindet: der Dorina, dem Kammermädchen Lucindas, macht er den Hof und besonders der Clarice [28]), einer reichlich sonderbaren und empfindlichen Dame, mit der er sich schließlich doch verlobt. Orazio, der angeblich in die Stadt gefahren war (in Wirklichkeit wollte er nur seine Frau auf die Probe stellen), ertappt Lucinda mit ihren Gästen gerade beim Mahl, kann sich aber seiner Frau gegenüber nicht durchsetzen, welche die Unschuldige und obendrein noch Gekränkte spielt, hinter seinem Rükken jedoch ihn auslacht. Als die Verlobung Clarice-Eugenio bekanntgegeben ist, folgen endlich die ungebetenen Gäste der wiederholten Mahnung Orazios, sein Haus zu verlassen. Orazio äußert, er werde von jetzt an seine Frau hier eingesperrt halten, sie solle kein Vergnügen mehr haben und die Stadt nie mehr zu Gesicht bekommen. Aber durch kniefälliges Bitten aller wird er schließlich erweicht, Gnade für Recht

---

[28]) Die hysterisch-empfindliche Clarice mit ihrer zarten Körperbeschaffenheit erinnert sehr an Goldonis Madama Lindora (aus der „Arcadia in Brenta"), die weder harte Stühle noch schnelles Gehen vertragen kann; beiden gemeinsam die Abneigung gegen starke oder schlechte Gerüche.

ergehen zu lassen. Ganz mit Recht weist H. Chr. Wolff in einer brieflichen Mitteilung auf die Zusammenhänge gerade dieser Oper mit der Stegreifkomödie hin. Der eifersüchtige Orazio ist dem Pantalone verwandt, Mingone [29]) ist der tölpische und ängstliche Diener, der Marchese Canoppio (einer von Lucindas Gästen) sogar dem Vielfraß und miles gloriosus der antiken Komödie ähnlich. Ferner ist das gesellschaftskritische Moment nicht zu unterschätzen: in dem Grafen Eugenio sollten zweifellos die erotischen Freiheiten des Adels satirisch getroffen werden.

Daß solch ein (wenn auch blaßes und kleines) Vorbild für Mozarts Don Giovanni in jener Zeit nicht vereinzelt blieb, das zeigen zwei weitere Galuppische Buffolibretti, Pietro Chiaris „Caffè di campagna" und Giuseppe Petrosellinis „Gl'intrighi amorosi". Bei Chiari ist es der Conte Fumana, der früher Kammerdiener war und damals Lisetta, der Tochter des Kaffeehausbesitzers Caligo, die Ehe versprochen hatte; erst seitdem er das große Los gewonnen, ist er Graf und legt natürlich Wert auf seinen Titel. Er erklärt sich auch jetzt einverstanden, Lisetta zu heiraten. Aber wie wenig ernst es ihm damit ist, beweisen die folgenden Szenen: zunächst verspricht er der Sängerin Laurina die Ehe und gleich darauf auch dem Landmädchen Dorina, die deswegen ihrem alten Liebhaber Cicala den Abschied gibt. Die Intrigen, welche die anderen Personen gegen den Grafen Fumana spinnen, bleiben im Grunde erfolglos: denn schließlich kommt doch der Ehebund Dorina-Fumana zustande, während Laurina den Caligo, Lisetta den Galantino (Bruder Laurinas) heiratet. Und nur der Bauer Cicala geht leer aus [30]).

Besser und interessanter ist Petrosellinis Libretto, das außerdem noch weit stärker an „Don Giovanni" erinnert. Der Graf Fioribello ist wiederum einer jener Kavaliere, die von allen Mädchen entflammt sind; so verehrt er gleichermaßen die Blumen- und Gemüseverkäuferin Lena, die von ihrem alten Oheim Fulgenzio bewachte Rosina und die unter der Obhut ihres Meisters Cromatico stehende Sängerin Aurora. Der Diener Fioribellos, Pasquino, muß seinem Herrn bei diesen Liebesabenteuern helfen, wobei er immer recht treffende Randbemerkungen zu dessen Gefühlsergüssen macht [31]). Lena gegenüber [32]) äußert Fioribello, er würde gern ihretwegen auf alle seine Titel verzichten und in schlichter Einfachheit mit ihr auf dem Lande leben. Bei Aurora dagegen erscheinen Pasquino und Fioribello, prächtig verkleidet, als fürstlicher Impresario mit seinem Virtuosen, da sie in Erfahrung gebracht haben, daß Aurora auf eine gute Gelegenheit wartet, um auf dem

---

[29]) Ueber dem armen Mingone entlädt sich im 3. Akt, als Eugenio gegangen, der Groll Lucindas, Dorinas. des Marchese, der sogar seinen Degen zieht: Mingone fleht um Gnade. Vgl. die ähnliche Situation Leporellos in Mozarts „Don Giovanni", 2. Akt.

[30]) Im zweiten Akt erscheinen, um den von dem eifersüchtigen Cicala angeschossenen Grafen Fumana zu heilen, zwei Mediziner, ein Arzt und ein Chirurg, die beide sehr ergötzlich französisch radebrechen: es sind Dorina und Lisetta, die sich zu diesem Zweck verkleidet haben.

[31]) Auch wegen der Bezahlung gibt es im dritten Akt Auseinandersetzungen zwischen Herr und Diener.

[32]) Lena scheint sehr energisch und temperamentvoll zu sein, was sich besonders im Verabreichen von Ohrfeigen ausdrückt.

Theater singen zu können; sie haben eine Oper mitgebracht, die aufgeführt werden soll, „L'amor dell'Alpi coll'Appennino", in der Aurora prima donna, Fioribello primo uomo sein soll. Zu Rosina endlich — so überlegen sich Herr und Diener — kommt man wohl am besten, wenn man den alten Fulgenzio bei seiner Marotte des Goldmachens packt. Fulgenzio ist geängstigt durch die Lektüre eines Buches „Maniera di far l'oro", in dem von allerlei Teufeln die Rede ist. Da erscheint in dessen Hause Pasquino, diesmal als Frau angezogen, und gibt an, er sei Cornelia, aus vornehmem römischen Geschlecht (in ähnlich lügenhaftem Tone geht es weiter). Dem Fulgenzio gibt er ein Rezept zum Goldmachen, das noch heute ausgeführt werden soll. In den folgenden Szenen wird Fioribello arg bedrängt von Aurora und Lena, die beide Ansprüche auf ihn machen, zwischen denen er aber geschickt zu lavieren weiß. Als Fulgenzio naht, verstecken sich Fioribello im Nebenzimmer, Pasquino unterm Tisch. Das Gold ist gemacht, Pasquino verlangt von dem verstörten Fulgenzio, er solle Rosina einem gewissen Fioribello zur Frau geben, dessen Gestalt er nun annehmen werde. Und wirklich: als Fulgenzio sich wieder umwendet, steht Fioribello vor ihm. Rosina soll jetzt mit ihm gehen. Aber wie bereits bei der Singprobe in Auroras Hause (durch Rosina und Lena) der Betrug erkannt und aufgedeckt wurde, so auch diesmal durch Aurora und Lena (2. Finale). Alle wollen sich an Fioribello rächen, der zur Strafe nur *eine* Frau besitzen darf. Rosina und Aurora weisen ihn ab (sie haben bereits Cromatico bzw. Fulgenzio als Gatten gewählt), und so finden sich Fioribello und Lena zusammen, während Pasquino Rosinas Dienerin Serpilla heiraten wird.

In gewisser Weise ähnlich sind sich auch Chiaris erfolgreicher „Marchese villano" und Bertatis „Villano geloso". Man kann diese Texte, in denen dem Verkleidungsmoment ein erheblicher Anteil an der Handlung zufällt, nicht einfach als unbedingt schlecht bezeichnen und verwerfen, wie es Sonnenfels [33]) im Fall des „Marchese villano" getan hat; vielmehr verkörpern sie durchaus den Durchschnitt, die charakteristischen schlechten und guten Züge der damaligen italienischen Buffolibrettistik. Für uns bieten sie allerdings nichts Neues mehr, und wir können sie deshalb übergehen, zumal da Inhaltsangaben dieser beiden Werke bereits an anderer Stelle [34]) zu finden sind. Im „Marchese villano" spielen Adelsstolz und Titelsucht der Emporgekommenen eine bedeutende Rolle, und auch im „Villano geloso" treffen wir karikaturistisch gezeichnete Vertreter des Adels. Nirgends aber gibt es mehr, wie noch manchmal bei Goldoni, eine Teilung in parti serie und parti buffe; sondern „der Adel wird (z. B. im „Villano geloso") in die niedere Sphäre hineingezogen und dabei der Lächerlichkeit preisgegeben" [35]).

---

[33]) J. v. Sonnenfels' abfällige Kritik über den „Marchese villano", der allerdings nur als ein Beispiel für viele italienische Opernlibretti der Goldoni-Zeit genommen wird, findet sich in seinen „Briefen über die Wienerische Schaubühne" 1768 (in: Wiener Neudrucke 7, 1884, S. 59—63).

[34]) Inhaltsangabe des „Marchese villano": bei Joh. Adam Hiller, Wöchentliche Nachrichten Bd. I, S. 33—35; Inhaltsangabe des „Villano geloso": bei Richard Engländer, Joh. Gottl. Naumann als Opernkomponist (Leipzig 1922), S. 229/230.

[35]) Engländer, Naumann, S. 229.

Wichtiger ist der zweite Operntext, den Bertati (dessen Stern um 1770 erst im Aufgehen war) für Galuppi lieferte: „L'inimico delle donne". Das Libretto spielt zur Abwechslung einmal in China (obwohl diese Chinesen auch nicht viel anderes sind als verkleidete Italiener). Der Weiberfeind ist Zon-Zon, der Fürst des Landes, der jetzt heiraten muß, wenn er nicht die Herrschaft an seinen Bruder abtreten will. Aber diese seine Abneigung besiegt schließlich Agnesina, eine Italienerin, die mit ihrem Oheim Geminiano in das fremde Land kommt. (Auch Agnesina hatte sich bisher, obwohl sie schon viele Heiratsanträge erhalten hatte, noch nicht entschließen können, einen Gatten zu wählen: denn auch sie war dem anderen Geschlecht gegenüber feindlich eingestellt. Vielleicht passen sie deshalb so gut zueinander). Das ist nur der äußere Rahmen der Handlung, innerhalb dessen sich eine ganze Reihe gelungener Buffoszenen finden. So sehen wir im ersten Akt Zon-Zon mit einer Liste beschäftigt, auf der die Namen der schönsten Mädchen des Landes verzeichnet sind. Zunächst läßt er probeweise die ersten drei seiner Liste (Zydda, Xunchia und Kamsi) kommen: die Mädchen müssen nun nacheinander sich musikalisch erklären, aber an allen dreien hat der Fürst etwas auszusetzen. Später versammeln sich alle, samt den eben eingetroffenen Fremden, im Speisesaal. Aber Geminiano kann sich nicht gleich in die chinesischen Sitten und Gebräuche hineinfinden, er kommt deshalb beim Essen zu kurz und muß ziemlich hungrig vom Tisch aufstehen. Gegessen wird nämlich nach dem Takt der Musik, dabei sehr viel getrunken, sodaß zum Schluß alle reichlich schwankend sich erheben. Im zweiten Akt eröffnet Zon-Zon dem erstaunten Geminiano, daß er Agnesina zur Frau wählen werde; ihn werde er reich beschenken und außerdem zum Mandarin machen. Nun müsse man aber in der Heiratsangelegenheit den Götzen Kin-Kin um Rat fragen, den es allerdings, wie er wohl wisse, in Wirklichkeit gar nicht gebe, und der nur ein Betrug der Priester sei. Diesen Götzen müsse diesmal er, Geminiano, vorstellen. Er solle sich also, in der Stellung und Kleidung des Götzen, in den Tempel setzen und auf Befragen antworten, daß Agnesina die einzige sei, die der Himmel dem Fürsten zur Braut bestimmt habe. Voller Angst befolgt Geminiano diesen Auftrag und sagt, im Tempel und vor allem Volk, auch das, was er sagen soll: Agnesina wird die Gemahlin des Zon-Zon sein. Weniger angenehm wird dem falschen Götzen jedoch zumute, als er hört, daß er feierlich 50 Schläge auf den Kopf erhalten soll — man will nämlich die Probe machen, ob die Gottheit wahr geredet hat. Geminiano zieht es unter diesen Umständen vor, herunterzusteigen vom Sitz und schleunigst das Weite zu suchen. Auch im letzten Akt gibt es noch eine hübsche Buffoszene zwischen Ly-Lam (Priester) und Si-Sin (Mandarin) einerseits und Geminiano andrerseits. Die beiden Chinesen sind sich darüber klar, daß der Götze ein Schelm in menschlicher Gestalt war; aufdecken kann man aber diesen Betrug wiederum nicht, weil Zon-Zon selbst der Urheber war. So sind sie auch ausgesucht höflich gegen Geminiano, der jetzt der vornehmste Mandarin und mächtigste Verwandte des Fürsten geworden ist. Köstlich, wie Geminiano, erst ängstlich, dann mit

den beiden herablassend — gnädig spricht. Nach der Gewohnheit des Landes darf sich aber kein Fremder hier aufhalten, ohne eine Frau zu nehmen; so tritt neben das fürstliche Paar zum Schluß noch ein zweites: Geminiano und Xunchia.

Schwach, sowohl schlecht aufgebaut als auch nachlässig gearbeitet, ist Filippo Livignis „La serva per amore". Reginella, die Titelheldin, dient im Hause des Barons di Rocca Secca; dort erscheint auch plötzlich ihr heimlich Verlobter Lindoro und wirbt scheinbar um Rosellina, die Nichte des Barons. Die Aufklärung der Mißverständnisse erfolgt erst im dritten Akt. Reginellas und Lindoros Väter, beide Kaufleute, aber miteinander verfeindet, konnten doch die Liebe ihrer Kinder zueinander nicht hindern, die geschworen hatten, sich, koste es was es wolle, zu heiraten. Lindoros Vater aber hatte auf irgendeine Weise dies Geheimnis erfahren, sperrte seinen Sohn wohlbewacht in ein Zimmer ein und ließ indes durch einen Freund um Rosellina werben; darauf setzte er ihn eines Nachts in einen Postwagen, und so kam Lindoro zwangsweise hierher. Der vernünftige Verwalter des Barons, Giannetto, der schon Reginella in dieses Haus gebracht hatte, übernimmt es sodann, Lindoro über die wahre Liebe Reginellas aufzuklären. Nun endlich können die beiden Liebenden heiraten. Hier steht also verkappt, wie man sieht, wieder eine Art von Seriahandlung im Mittelpunkt, um die herum sich die einzelnen Buffopersonen (diesmal in der albernsten und sinnlosesten Weise) gruppieren. Besonders verrückt gebärden sich zwei Freunde und Gäste des Barons, der Graf Pipistrello und Don Tolomeo, die sich in einer höchst unklaren und bilderreichen Sprache unterhalten. Der Graf zählt (wie wir es schon aus vielen anderen Buffo-Opern kennen) seine vornehme Abstammung und Verwandtschaft auf und prahlt gern mit seinem Mut, mit dem es aber in Wirklichkeit nicht weit her ist; Tolomeo dagegen, „fanatico per la musica", belästigt alle mit seinen musikalischen Reden [36]). Der Graf äußert zunächst den Wunsch, die Tochter Tolomeos, Stellina, zu heiraten, die sich über seine Anträge aber nur lustig macht und ihn im Garten sitzen läßt; zum Schluß nimmt er, da Reginella nun endgültig zu ihrem Lindoro zurückgekehrt ist, Rosellina zur Frau [37]).

Endlich noch zwei Libretti, deren Textdichter wir nicht mehr namhaft machen können: „La partenza e il ritorno dei marinari", das bestimmt nicht von Goldoni, und „Il puntiglio amoroso", das wohl kaum von einem der Brüder Gozzi stammt. Das Textbuch der „Partenza", in dem Spitzenarbeiterinnen und Seeleute die Hauptpersonen sind, ist recht armselig, manchmal sogar hilflos, bietet dafür allerdings dem Komponisten einige malerische Situationen (u. a. Meer- und Ballszene). Nach zahllosen Eifersüchteleien und Zankereien gibt es endlich am Schluß des dritten Aktes die übliche Versöhnung aller mit

---

[36]) Aehnlich musikbegeistert ist auch Cromatico in Petrosellinis „Gl'intrighi amorosi".

[37]) Dem Inhalt nicht ganz entsprechend und deshalb merkwürdig ist die Einteilung der Personen im Textbuch: primi buffi sind Reginella und der Graf, mezzi caratteri Tolomeo und Lindoro, secondi buffi Rosellina und der Baron, terzi buffi Stellina und Giannetto.

allen und zwei Paare zum Heiraten: Laurina—Tonino, Livietta—Beppo, während die Intrigantin Rosina leer ausgeht[38]).

Im „Puntiglio amoroso" schließlich wird die Männerfeindin Rosanna, die Tochter des alten Grisanto, durch den Oberst Florimonte zur Liebe bekehrt. Rosannas gerades Gegenteil ist Melita, die ihre Liebhaber dauernd wechselt, obwohl sie in Ernesto einen ihr treu ergebenen Freund bereits besitzt; und sie behandelt den Ernesto auch verächtlich, während er vor Liebe kein vernünftiges Wort herauszubringen weiß. Die dritte Frau auf der Bühne ist Lisetta, das Mädchen im Hause Grisantos, die zwar zum Schein auf den Heiratsantrag ihres Herrn eingeht, aber in Wahrheit dem „caffetiere" Giannino die Treue hält. Neugierig ist Rosanna doch auf den ihr noch unbekannten Florimonte, den sie erst verliebt machen und dann auslachen will. Florimonte erscheint, er ist bereits in Rosanna verliebt, will aber dieses Gefühl noch verbergen. Vor den anderen entwickelt er dann die Anschauung, er habe auf der Welt schon soviel schöne Frauen gesehen, daß er sich nicht an eine binden wolle; er fliehe also den Affekt und könne eigentlich keine Frau lieben, aber erfreue sich an jeder Schönheit. Dadurch bezaubert er Lisetta und Melita, während er Rosanna eifersüchtig macht. Immerhin erbietet sich Florimonte, probeweise der Rosanna zu dienen, ihr den Hof zu machen. Im zweiten Akt gesteht Florimonte der Rosanna seine echte Liebe, aber sie lacht nur darüber. Später werden Geschenke Florimontes (Edelsteine und Kleider) für Rosanna gebracht. Er selbst erscheint an der Spitze einer Schar von Soldaten, denen er befiehlt, sich im Garten in zwei Abteilungen aufzustellen und, wenn seine Schöne kommt, zu salutieren. Im Garten, wo alle zur Maskerade versammelt sind, macht Florimonte Lisetta und Melita die Cour, beachtet jedoch absichtlich Rosanna gar nicht, die darob wütend wird und schließlich sogar in Ohnmacht fällt. Nach einem Streit zwischen Melita und Ernesto zu Beginn des dritten Aktes, reden sich auch Rosanna und Florimonte auseinander: Rosanna sagt, sie werde nun Ernesto heiraten, worauf Florimonte erwidert, auch er werde heiraten und zwar Lisetta. Aber diese Szene endet doch schließlich damit, daß Rosanna und Florimonte sich in Liebe zusammenfinden. Lisetta—Giannino sowie Melita—Ernesto beschließen nun, diesem Beispiel zu folgen, und reichen sich die Hände. So gibt es drei Hochzeitspaare am Schluß; und nur der alte Grisanto, der eben kommt, um Lisetta an ihr altes Eheversprechen zu mahnen, ist betrogen.

Sämtliche Buffo-Opern Galuppis sind dreiaktig, jeder Akt hat in der Regel 1 bis 2 Verwandlungen. Doch kommt es vor, daß ein ganzer Akt nur ein einziges Bild umfaßt oder auch 5 Bilder (La partenza, 2. Akt). Die Dekorationstypen haben sich in der venezianischen komischen Oper des 18. Jahrhunderts sehr vereinfacht; in Galuppis Opern begegnen wir folgenden:

1a *Zimmer* (camera, stanza, gabinetto, appartamenti, camera oscura)
1b *Saal* (sala, illuminata)

---

[38]) Gewisse Situationen dieses Textes erinnern an Mozarts „Cosi fan tutte": so die Abfahrt der beiden Seeleute und der Abschied von ihren geliebten Bräuten, die sich bald darauf von zwei anderen Kavalieren (Roberto und Facilone) bedienen lassen. Natürlich kommen Tonino und Beppo früher zurück als erwartet (Gewitter).

1c *Loggia* (oder atrio magnifico, padiglione aperto, terrazzo)
2 *Hof* (cortile)
3 *Garten* (giardino, orti pensili, oder luogo delizioso con fontane)
4a *Straße* (strada)
4b *Platz* (piazza)
5 *Campagna* (luogo campestre, collina praticabile, campagna vasta oder deliziosa)
6 *Meeresküste* (spiaggia di mare)
7 *Tempel* (tempio)
8 *Wald* (bosco spazioso, recinto erboso, ombroso, auch Hain)
9 *Bottega da caffè*
10 *Turnierplatz* (steccato per la giostra).

Wichtig sind vor allem die Typen 1—5 und unter ihnen geradezu unentbehrlich Nr. 1 und 3, die sich in manchen Buffolibretti ständig und monoton abwechseln. Schon Meerbilder [39]) und Tempelszenen [40]) sind seltener, und der Wald spielt eigentlich nur in den Bühnenbildern des „Re alla caccia" eine Rolle. Der Turnierplatz auf der Szene vollends ist lediglich einmal namhaft zu machen: in Goldonis „Calamita de'cuori" (3. Akt).

II. Die Musik.

Von Galuppis Buffo-Opern sind uns die folgenden ganz erhalten:

Werk	Partitur
Il conte Caramella	Wien Wolfenbüttel L. Mailand (Ricordi)
Il mondo della luna	Dresden Wolfenbüttel L. London Paris
Il mondo alla roversa	Brüssel Paris Außerdem gedruckte Klavierauszüge in: Wien Musikfr. Berlin Darmstadt Weimar Gotha u. a. m.
Le virtuose ridicole	Wolfenbüttel L.
La calamita de'cuori	Wien Paris London (1. und 2. Akt)
I bagni d'Abano	Berlin (nur der 2. Akt vorhanden)

[39]) Szenen am Meer: z. B. in Goldonis Paese della cuccagna, Pescatrici, in Chiaris Marchese villano.

[40]) Tempelszenen: z. B. in Goldonis Paese della cuccagna (2. Akt), Calamita de'cuori (1. Akt), Pescatrici (3. Akt), in Bertatis Inimico delle donne.

Werk	Partitur
Il filosofo di campagna	Berlin Mus. Mb. O. 466 Berlin Joach. Dresden Schwerin (in Stimmen) Darmstadt (in Stimmen) 318 b Wien 18067 Wien 18068 Wien Suppl. Mus. 1060 (1. Akt) Stuttgart Wolfenbüttel L. (unter dem Titel: La serva accorta) Paris London und Cambridge Mailand (Ricordi) Venedig Außerdem Klavierauszüge in: Wien Suppl. Mus. 3360 Darmstadt 318 a Darmstadt 318 c
Le nozze	Wien Wolfenbüttel L. Mannheim Schl.
La diavolessa	Wien Berlin Joach. Wolfenbüttel L.
L'amante di tutte	Dresden Wien Wolfenbüttel (3. Akt) Paris Mailand (Ricordi)
Li tre amanti ridicoli	Dresden Wien 18054 Wien 18056 Wolfenbüttel L.
Il marchese villano	Dresden Wien Brüssel Neapel
Il puntiglio amoroso	Wien
Il re alla caccia	Dresden Neapel
La partenza e il ritorno dei marinari	Berlin Dresden
Il villano geloso	Wien (mit zahlreichen Stücken anderer Meister)
L'inimico delle donne	Brüssel Dresden
Gl'intrighi amorosi	Brüssel
La serva per amore	Brüssel (vom 1. Akt nur zwei Arien; Akt 2 und 3 vollständig. Ein Stück des 1. und drei des 2. Aktes sind nicht von der Hand Galuppis geschrieben).

Auf Vollständigkeit erhebt das Verzeichnis keinen Anspruch, und es ist durchaus möglich, daß sich in der einen oder der anderen Bibliothek noch Galuppi-Partituren finden. Nicht mitberücksichtigt werden konnten die Partituren der englischen, französischen und italienischen Bibliotheken, die für uns allerdings auch nur Vergleichsmaterial hätten bieten können; dafür stellten aber die Konservatoriumsbibliothek Brüssel sowie die Nationalbibliothek Wien ihre reichen Schätze bereitwilligst zur Verfügung. Von deutschen Bibliotheken sind für unsere Zwecke am ergiebigsten die Sächsische Landesbibliothek Dresden und das Landeshauptarchiv Wolfenbüttel. Gedruckt wurde von Galuppis komischen Opern lediglich der Klavierauszug des „Mondo alla roversa", der 1758 bei Breitkopf in Leipzig erschien; das gesamte übrige Material liegt handschriftlich vor. Zu diesen vollständigen Partituren kommen noch eine Fülle einzelner Opernarien und anderer Gesangstücke [41]), die in den Bibliotheken zahlreich verstreut, aber von uns nicht verzeichnet sind.

Der Aufbau der Galuppischen Buffo-Opern vollzieht sich in der Regel so, daß Arie und Seccorezitativ sich ständig ablösen. Die Arien überwiegen also durchaus im Gesamtbild und werden deshalb auch den Hauptteil unserer Untersuchung auszumachen haben. Den Schluß der einzelnen Akte bilden gewöhnlich ausgedehntere Ensemblesätze, von denen sich wieder besonders das erste und das zweite Finale auszeichnen. Das Finale des dritten Aktes ist kürzer und besteht gern aus einem homophonen Schlußchor aller Beteiligten; dafür geht aber diesem Finale stets ein größeres Duett voraus. Sonst sind aber Duette und Ensemblesätze in Galuppis Buffo-Opern noch selten. „Eine Ausnahme macht nur der Anfang des ersten Aktes, wo sich bereits die Introduzione festgesetzt hat, zunächst bloß als einfacher Chorsatz, während sie später aus beweglicheren Ensembles besteht [42])." Zur Eröffnung sind den Opern Sinfonien, in dieser Zeit dreisätzig, vorangestellt; im Verlauf der Werke selbst kommen, wenn auch nicht häufig, kleine selbständige Instrumentalstücke (Sinfonien, Märsche) vor.

1. Die Arien und Duette.

a) Arienformen.

Es ist sehr interessant zu sehen, wie sich die Arienformen der Galuppischen Buffo-Opern im Laufe der Jahre gewandelt haben. Auch

---

[41]) Auch bei diesem Notenmaterial, unter dem sich übrigens Gesangspartien (Rollen) befinden, haben wir es fast ausschließlich mit Handschriften zu tun; gedruckt sind lediglich die Londoner Ariensammelbände (zuerst Walsh, später Bremner). — An Neudrucken einzelner Galuppi'scher Buffoarien liegen heute vor: Arie „Son io semplice fanciulla" (aus Inimico delle donne) in Gevaerts Les gloires de l'Italie; Arie „La pastorella al prato" (aus Filosofo di campagna) in der Sammlung Polyhymnia (Bote & Bock); 3 Gesangsstücke aus dem „Filosofo di campagna" in Zanons Sammlung Piccola antologia musicale italiana (Ricordi); Arie „Quando si trovano" (aus Mondo della luna) in della Cortes Sammlung Piccola antologia settecentesca (Ricordi); 18 Arien aus dem „Filosofo di campagna" in Raccolta nazionale delle musiche italiane Heft 54—58 (hrg. von G. Fr. Malipiero, Mailand, Istituto editoriale); schließlich die Arie „Son di coraggio armato" (aus Mondo alla roversa) in G. G. Bernardis Aufsatz „Il mondo alla roversa, dramma bernesco di B. Galuppi" (Juniheft 1934 der Zeitschrift Musica d'oggi).

[42]) Donath, a. a. O., S. 78.

hier liegt ein deutlich erkennbarer Einschnitt zwischen 1755 und 1760, zwischen der „Diavolessa" und dem „Amante di tutte", ein Einschnitt, den wir schon einmal an anderer Stelle hatten feststellen können. In Galuppis komischen Opern bis 1755 treffen wir noch außerordentlich häufig die dreiteilige Dacapo-Arie, nach 1760 ist sie ganz verschwunden, ebenso wie die Sopran oder Alt singenden, seriamäßigen Männer verschwunden sind. Meist handelt es sich bei Galuppis Dacapo-Arien um die dreiteilige fünfgliedrige Form (a a b a a): der Hauptteil a besteht aus zwei Gliedern, innerhalb deren der Text wiederholt, die Musik aber etwas verändert bzw. um einige Stufen versetzt wird; demgegenüber kurz ist der Mittelteil b, der Mollwendungen und überhaupt starke Modulation bevorzugt. Im „Conte Caramella" [43]) sind es hauptsächlich Gräfin und Marchese, die auch von der Musik durchaus als parti serie behandelt werden. Dagegen ist die Partie des Grafen seiner eigentümlichen Doppelstellung in der Handlung angepaßt; er gehört zwar im Grunde zur Seriawelt, kann aber sein Ziel nur durch Verbindung mit den Buffopersonen und durch deren Mittel erreichen. Der Graf führt sich ein (I, 8) mit einer großen dreiteiligen Dacapo-Arie „Mi dice il cor sdegnato" (F-dur, C) [44]), während seine Solonummern im zweiten und dritten Akt ganz einfach gebaute Gesänge sind. So haben wir es bei dem Stück „Pria d'essere sposata" (II, 4) mit einer zweiteiligen Cavatine (//:a://:b://:a b) zu tun; sehr witzig, daß am Schluß einfach zwei Takte fehlen, die Musik geht nämlich gleich ins Rezitativ über. Die übrigen Personen des „Conte Caramella" haben bereits typisch geformte Buffoarien erhalten. Eine vermittelnde Stellung zwischen Dacapo-Arie und Buffo-Arie nimmt etwa Ceccos Stück „Per Carità, lasciatemi" (I, 7) ein, das man noch als dreiteilig ansprechen muß, obwohl es musikalisch eine reine Buffoarie darstellt. „Die große Buffoarie stützt sich im wesentlichen auf zwei Formtypen. Bei dem ersten handelt es sich um zwei einander frei entsprechende Teile bzw. um freie Wiederholung eines Hauptteiles. Neben dieser ersten Arienform steht der mehrdeutige Typ, der zwei oder 2×2 in Tempo und Taktart unterschiedliche Abschnitte kontrastieren läßt. Die weiteren Formmöglichkeiten für diese zweite Ariengruppe ergeben sich aus einer verschiedenartigen Konfundierung des zweiten Schemas mit dem ersten; zunächst durch äußerliche Kombination: eine ausgewachsene Arie des zweiteiligen ersten Typs erhält einen kurzen übermütigen Anhang in fließender $^6/_8$-Bewegung nach Art einer Stretta. Eine weitere Erscheinungsform des zweiten Arientyps ergibt sich durch Formverquickung: zwei kontrastierende Glieder werden im Anschluß an das Schema der zweiteiligen Arie in mehr oder weniger starker Variierung wiederholt [45])". Von diesen Arientypen liebt Galuppi besonders die einfach zweiteilige (a a') und

---

[43]) Im Originallibretto sind die Personen folgendermaßen geteilt: Gräfin und Marchese (seri); Graf und Dorina (mezzi caratteri); Ghitta, Cecco und Brunoro (buffi).

[44]) Der Mittelsatz besteht hier aus zwei Abschnitten (6/8 u. c), die beide sich von D-moll nach A-moll bewegen.

[45]) Engländer, Fischietti, S. 344/345. Der erste Teil schloß und der zweite Teil begann gewöhnlich auf der Dominante.

die erweitert zweiteilige bzw. vierteilige Form (a b / a' b')[46]); bei beiden wird der Text in der Regel getreu wiederholt. Diese beiden Arientypen nun sind bereits im „Conte Caramella" in mehreren Exemplaren — mit verhältnismäßig genauen und auch mit ganz veränderten Entsprechungen — vertreten. Neben diesen Buffoarien stehen die schon genannten cavatinenartigen Stücke des Grafen, ferner völlig frei nach dem Textsinn gestaltete Sätze, die gern mitten in die Szene hineingesetzt sind[47]).

Die Partituren des „Mondo della luna" und des „Mondo alla roversa" zeigen demgegenüber ein starkes Vorherrschen der dreiteiligen Dacapo-Arie[48]). Interessant ist Lisettas Arie „Se lo comanda" (Mondo della luna, 2. Akt) durch die Verbindung der Dacapo-Form mit dem Kontrastprinzip der Buffoarie; so entsteht hier einmal folgender Gesamtbau:

A (a b = a' b') / B / A (a b = a' b'). Im „Mondo alla roversa" ist Giacintos cavatinenartiger Satz „Madre natura, tu m'hai tradito" (I, 6) zu erwähnen, der durch die Wiederholung des Textes in zwei Abschnitte zerfällt, während musikalisch keine eigentliche Unterteilung zu machen ist.

Von den „Virtuose ridicole" an beginnt dann die zweiteilige Buffoarie mit ihren verschiedenen Formen sich in den komischen Opern Galuppis auszubreiten. In „La calamita de'cuori" singen nur noch Albina und Armidoro im Seria-Ton (Dacapo-Arie), alle übrigen Personen bevorzugen die zweiteiligen Arientypen[49]). Daneben werden auch die einteilig bis zum Schluß durchlaufenden, kurzen Sätze nicht vernachlässigt[50]). Besonders hervorzuheben, was die Form betrifft,

---

[46]) Etwa Andante 2/4// Allegro 6/8. Entsprechend, nur musikalisch variiert, der zweite Teil. — Ein Mittelding zwischen dem einfach und dem erweitert zweiteiligen Typ ist im „Conte Caramella" (II, 7) die Arie des Cecco „In quel felice giorno", in der — Hauptzeitmaß ist Andante — bei den Worten „ma io risponder voglio" beidemale ein kurzes Allegro erscheint.

[47]) Zu nennen ist da Brunoros „Sposa, io ti comando" (II, 2), ein kleiner Satz, dessen Singstimme nur 10 Takte umfaßt; hierhin gehört auch (III, 8) „Spirito errante" (Conte, Dorina, Brunoro), die Entdeckung des falschen Gespensts durch den Grafen, bedeutsam durch den freien Wechsel von ariosen und rezitativischen Partien.

[48]) Im „Mondo della luna" zeigen abweichende, zweiteilige Form: im ersten Akt die Arie des Buonafede „La ragazza col vecchione"; im zweiten Akt die Arie des Cecco „Un avaro suda e pena" und die Arie des Buonafede „Che mondo amabile"; im dritten Akt die Arie der Lisetta „Quando si trovano". Dazu kommen die drei kleinen Cavatinen des Buonafede (am Anfang des ersten Aktes), die aus zwei kurzen Abschnitten bestehen. — Im „Mondo alla roversa" finden wir, unter insgesamt 20 Arien, 14 ausgewachsene Dacapo-Arien. 3 weitere Nummern sind ebenfalls dreiteilig, aber einfacher gehalten. Die einfach zweiteilige Form ist mit zwei Stücken vertreten.

[49]) Wie der Text einer dreiteiligen Arie jetzt in einer zweiteiligen Form untergebracht wird, das zeigt etwa die Arie des Saracca „Tagliar bracci" (I, 10), in der am Anfang des zweiten Teiles der Zwischensatz der „dreiteiligen Arie" eingeschoben wird.

[50]) Zu nennen sind da: Giacintos „Evviva Rosabella" (II, 3), Saraccas „Chi ha coraggio" (II, 4) und Giacintos „Alla pugna, alla pugna amorosa" (III, 7).

sind die Arie der Bellarosa „Donne belle che bramate“ (I, 4)[51]) und die Arie der Belinda „Mi pizzica, mi stuzzica“ (II, 8). Beide Male handelt es sich um einen dreiteiligen Typ (a a ' a ' '), der aber gar nichts mit der Dacapo-Arie zu tun hat; vielmehr erscheint hier der gesamte Text dreimal hintereinander, während musikalisch frei variiert bzw. wiederholt wird. An dieser Stelle schließt sich ganz von selbst die Arie des Luciano „Quel dolce visetto“ (Bagni d'Abano II, 9) an. Dies Stück gliedert sich in regelmäßig achttaktige Perioden, die auch ähnlich ablaufen: in jeder von ihnen kehrt das Anfangsthema, etwas abgewandelt, wieder; Gesamtform also: eine Art von „Thema mit 5 Variationen“ (davon die letzte mit Codawiederholungen). Aus regelmäßigen vier- bzw. achttaktigen Perioden setzt sich übrigens auch Marubbios zweiteilige Arie „Voi altre femmine“ (im selben Werk II, 7) zusammen. Die andern Solonummern dieser Oper, in der Violante und Riccardo als Seriapersonen behandelt sind, geben zu besonderen Bemerkungen keinen Anlaß.

Der „Filosofo di campagna“ bringt dann eigentlich keine neuen Arientypen mehr. Eugenia und Rinaldo singen im Stil der opera seria; die übrigen Personen bewegen sich in den bereits besprochenen Formen der Buffoarie, auch kleine Cavatinen (Lesbina, Nardo) sind mehrfach vorhanden[52]). Wo bei den Buffopersonen noch einmal eine dreiteilige Arie auftaucht (Lenas „La pastorella al prato“, II, 16), da ist es eine ganz einfache Liedform (a b a), die aber mit der aufgetriebenen Dacapo-Arie der Seria-Oper nichts mehr gemein hat. In „Le nozze“, der darauf folgenden Buffo-Oper, werden nun selbst die Gesänge der Seriapersonen aufgelockert. Wenn man hier schon das Grafenpaar zankend und streitend auf die Bühne brachte, dann konnte man es auch musikalisch, mindestens aber in der Form der Arien, näher an die Buffowelt heranbringen. Unter den 6 Solostücken, die Graf und Gräfin in „Le nozze“ zu singen haben, sind zwar noch 3 richtige Dacapo-Arien, und die erste Arie der Gräfin „Ah dove è andato“ ist ein Mittelding zwischen zwei- und dreiteiliger Form (zwischen beiden Teilen steht ein kaum selbständig zu wertender, kurzer Satz). Aber die beiden Arien im dritten Akt (Gräfin „Chi può nel nostro petto“; Graf „Dolce amor che m'accendesti“) sind bereits rein zweiteilig, ohne jedoch die Worte zu wiederholen; an der textlichen Anlage der Seriastrophe als solcher hat sich nämlich gar nichts geändert, die Anregung geht hier vielmehr allein vom Komponisten aus. Oft wurden gerade die Seriaarien in den komischen Opern „durch verwandte Nummern von fremder Feder ersetzt“; ja es kommt sogar

---

[51]) Diese Arie erscheint im August 1754 als Einlage (sie eröffnet nun, als Arie der Zerbine „Vous gentilles jeunes filles“, das zweite Intermezzo) in der französischen Fassung von Pergolesis „Serva padrona“ und wurde auch in den Kleinmichel-Klavierauszug dieses Werkes (Textanfang: „Junge Mädchen, die am Fädchen“) mit hineingenommen, ohne daß man bisher wußte, woher dieses Stück stammt. Nun ist die Frage wenigstens für eine der im Jahre 1754 eingelegten Nummern geklärt, gleichzeitig auch ein Zeichen dafür, daß Galuppis Buffokunst in Frankreich doch nicht ganz unbekannt gewesen sein kann.

[52]) Daß Text- und Musikstruktur nicht immer zusammengehen, beweist Lesbinas „Non raccoglie le mie foglie“ (I, 2). Während sich das Stück **textlich** gliedert: **aabbb, ist es musikalisch** gebaut: **aba'b'**.

vor, daß die parti serie ganz wegfielen. Für Fischietti ist das von Engländer [53]) bezeugt, und auch für Galuppi können wir es nachweisen. So fehlen in der Berliner Partitur der „Diavolessa" einfach sämtliche Partien, in denen eigentlich Graf und Gräfin aufzutreten haben; trotzdem richtet sich der Schreiber in der Numerierung der Szenen, durch das ganze Werk hindurch, genau nach der Zählung im Originallibretto [54]). Auch die Buffoarien in „Le nozze" und in „La diavolessa"verdienen Beachtung. In den einfach zweiteiligen Stücken liebt es Galuppi hier besonders, dem Beginn des zweiten Teils noch einige vokale Takte überleitenden Charakters vorauszuschicken. In „Le nozze" ist der Form wegen vor allem zu nennen die eigenartig gebaute Arie des Titta „La sposerò, signore" (II, 10). Es ist im Grunde ein zweiteiliges Stück, mit Wiederholung des Textes; nur mit dem Unterschied, daß sich hier jeder der beiden Teile aus vier Unterabteilungen zusammensetzt (Taktarten: $^3/_4$, $^6/_8$, $^3/_4$, $^6/_8$, mit immer neuem Text). Noch interessanter in dieser Art ist die zweiteilige Arie des Giannino „Colle dame" (Diavolessa I, 9): hier tritt in den beiden großen, textlich einander entsprechenden Teilen sogar noch öfter Takt- und Tempowechsel ein (A: C, $^3/_4$, $^6/_8$, $^3/_4$, $^6/_8$ / B: C, $^3/_4$, $^2/_4$, C, $^3/_4$, $^6/_8$). Von den übrigen Solostücken der „Diavolessa" seien noch Dorinas „Sior uomo generoso" (II, 10) und Falcos „Il cielo vi precipiti" (I, 10) erwähnt. Das eine ist eine Dialektkanzonette mit mehreren Strophen; das andere eine Arie, der die Zweiteiligkeit noch zugrunde liegt, die aber schon (was Musik- und Textentsprechungen betrifft) recht frei gestaltet ist.

Nach der fünfjährigen Pause in Galuppis Buffotätigkeit, finden wir im „Amante di tutte" keine wesentlich neuen Arientypen vor. Wichtig ist eben, daß die große Dacapo-Form endgültig verschwunden ist[55]) und die bekannten zweiteiligen Typen sich nun ungehemmt ausbreiten können [56]). Herausheben möchten wir nur Eugenios Arie „Quando sono vicino" (1. Akt), bei der auch gegen Schluß des zweiten Teils die Anfangstakte noch einmal auftreten, eine Wirkung, die fast rondoartig anmutet [57]). Die „Tre amanti ridicoli" sind dafür wieder besonders reich an kleinen zweiteiligen Cavatinen [58]), und in Ridolfos „Diteli, che in fornace" (1. Akt) haben wir noch eine dreiteilige Buffoarie vor uns. Auch der in der opera buffa beliebte Typ der Instrumentenarie ist hier mit einem Beispiel charakteristisch vertreten [59]). Die beiden

---

[53]) Engländer, a. a. O., S. 338.

[54]) Nicht zu streichen waren im 3. Finale die wenigen Worte des Grafenpaares, das jedoch nicht namentlich bezeichnet wird.

[55]) Dagegen gibt es noch die kleine, dreiteilige variationsartige Form a a'a" (z. B. Eugenios „Eccomi a piedi tuoi", 1. Akt).

[56]) Im „Amante di tutte" weisen von insgesamt 19 Arien 15 die bekannten zweiteiligen Formen auf. Aus zwei kürzeren Gliedern, die durch Taktwechsel ($^6/_8$, $^2/_4$) auseinander gehalten werden, besteht auch Mingones „Sappiate che raccontano" (2. Akt). — Dagegen begegnen wir einer kleinen, ohne Einschnitt bis zum Schluß durchlaufenden Cavatine nur einmal.

[57]) Bei Fischietti sind solche rondohaften Anspielungen sehr häufig. (Vgl. Engländer a. a. O. S. 351).

[58]) Erinnert sei hier nur an die Ständchen der drei Liebhaber (2. Akt), die sich auch in der Form höchst reizvoll voneinander unterscheiden.

[59]) Onofrios Arie „Vuò far che suonino" (1. Akt).

Arien des Marchese Oronte („Cosi fra l'onda", 1. Akt; „Amerò la sposa mia", 3. Akt) mit ihrer ausgedehnten Gesamtanlage, der langen Orchestereinleitung und der Vorliebe für Koloratur, wären früher bestimmt in Dacapo-Form angelegt worden; jetzt ist das alles in eine große Zweiteiligkeit hineingepreßt [60]). Schließlich sei noch ihres Baus wegen Stellas Arie „Ah quegl'occhi ladroncelli" (2. Akt) genannt, die aus drei Gliedern (a b c c') sich zusammensetzt, wobei eine thematische Verknüpfung der Kopfmotive deutlich ist. Der „Marchese villano" enthält dann, abgesehen von einigen wenigen Cavatinen, nur noch zweiteilige Arien, und auch weiterhin [61]) bevorzugt Galuppi von den zu Gebote stehenden Formen die einfach zweiteilige, in der er seine Kunst des Variierens beweisen kann. Daneben wird jedoch das Kontrastprinzip (Takt- und Tempowechsel) nicht vernachlässigt, und auch die kleineren Formen (Cavatinen, einteilige Gesänge) werden, wie etwa im „Re alla caccia", weiter gepflegt. Nur zwei Stücke aus dieser Opernreihe seien hier erwähnt. Zunächst Florimontes kurze Arie „Deh' celati amore" (Puntiglio, 1. Akt), in welcher derselbe Text dreimal hintereinander erscheint (Form: a a' a"); dann Beppos Gesang in der Seesturmszene der „Partenza" (2. Akt), der ganz frei gebaut ist [62]).

In Galuppis späten, nach der russischen Reise entstandenen Buffoopern treffen wir ebenfalls keine wesentlich neuen Arientypen mehr; allerdings verschiebt sich, vom „Inimico delle donne" an, das Gesamtbild der Formen doch etwas. In der Wiener Partitur des „Villano geloso" sind die Galuppischen Arien, die dort von zahlreichen Einlagen anderer Komponisten fast zugedeckt werden, auch formal die einfachsten und bescheidensten. Im „Inimico" und in den „Intrighi" bringt Galuppi neben den bis zum Schluß seines Buffoschaffens niemals verschwindenden zweiteiligen Typen und den cavatinenartigen Bildungen [63]) bisweilen einteilig durchlaufende Sätze [64]). Ferner begegnen uns in den letzten Werken verhältnismäßig häufig Arien, die aus mehreren, meist durch Taktwechsel voneinander sich abhebenden Abschnitten bestehen; aber erst in einigen Nummern der „Serva per amore" ist der Versuch gemacht, von dem bewährten Schema der Textwiederholung loszukommen, so daß nun der Gesamtaufbau sowie die Gliederung der einzelnen Abschnitte ganz frei erfolgen können [65]). Neben den

---

[60]) Aehnlich verhält es sich etwa mit den Arien von Milord und Miledi im „Re alla caccia", 1. Akt.

[61]) Besonders auffallend im „Puntiglio amoroso" und in der „Partenza". Auch textliche Dreiteiligkeit wird jetzt in einer musikalischen Zweiteiligkeit untergebracht (z. B. Gianninas Arie „Milordino, milordino", Re alla caccia, 1. Akt).

[62]) Ganz frei in der Form ist z. B. auch Zon-Zons „Quanti nomi in questa lista" (Inimico delle donne, 1. Akt).

[63]) Von den Cavatinen sei Xunchias „Se cercate" (Inimico, 1. Akt) erwähnt. Die Form dieses kurzen Stückes ist: a b a b'a b" (a wird ziemlich genau, b nur frei wiederholt).

[64]) Einteilig ist z. B. die Arie des Si-Sin „La natura in sen ne ispira" (Inimico, 2. Akt) und Fioribellos „Fra tutte le Italiane (Intrighi, 1. Akt).

[65]) Aus zwei verschiedenen Abschnitten besteht z. B. Auroras Arie „Tutti mi dicono" (Intrighi, 1. Akt); in der „Serva per amore" sind hierfür zu nennen: die Arie der Reginella „Caro sposino amabile" und die der Rosellina „Tanto scioccarella". — Aus drei Abschnitten sogar (Taktarten ¾, C, $^6/_8$) setzt sich Tolomeos Arie „Una volta in Macedonia" (Serva, 2. Akt) zusammen, ihr Mittelsatz ist mit

einfach zweiteiligen [66]) und den „fortschrittlich" gestalteten Typen findet sich in der „Serva per amore" schließlich noch eine Rondoarie: Reginellas „Sposino amabile" (2. Akt)[67]). Das Rondothema besteht aus 8+8 Takten, die mehrmals wiederkehren, und es ergibt sich folgender Aufbau des im Grunde dreiteiligen Stückes (R = Rondothema; Z = Zwischensatz): R (16), R (12), Z (21), R (16), R (16), R (12). Trotz dieser Ausnahmen muß man aber im ganzen doch sagen, daß Galuppi auch darin, wie er seine Arien und Sologesänge formal gestaltet, um 1770 bereits überholt war; denn jetzt war eine Zeit heraufgekommen, in der man an der italienischen Buffoarie eine offene und weit beweglichere Struktur schätzte.

Die mehrstimmigen Formen, vom kleinsten Duo bis zu den größten Finalebildungen, stützen sich im wesentlichen auf die gleichen formellen Grundanschauungen [68]). Während aber die Finales einer besonderen Besprechung vorbehalten bleiben, können wir uns mit den zwei- und dreistimmigen Solosätzen hier gleich kurz befassen. Da gibt es zunächst kleinere und größere Duos (manchmal auch als Cavatinen à due bezeichnet), die meist einteilig und ohne Taktwechsel ablaufen; gesungen wird hier in der Regel erst einzeln, bis sich beide im homophonen Zwiegesang vereinigen. In den ersten Opern sind da etwa zu nennen: die zwei kleinen Cavatinen (Flaminia-Ernesto, Clarice-Ecclitico) im 3. Akt des „Mondo della luna" und der sehr viel reifere Einleitungsgesang Eugenias und Lesbinas im „Filosofo di campagna", mit dem sich das dreistimmige „Queste rose porporine" (Mondo alla roversa, 2. Akt) eng berührt. Bei einer anderen Gruppe von Duos kommt es mehr auf den Inhalt an, ist das Sprechen wichtiger als die Musik. Dahin gehören die beiden Streitszenen [69]) des gräflichen Paares in „Le nozze" (I, 1 und III, 1) und das winzige Stück „Chi và là" (Re alla caccia, 2. Akt), das nichts weiter ist als ein dauerndes Sichablösen von kurzen Phrasen, die Giorgio und Pascale sich gegenseitig zuwerfen [70]). Von Duos in den späteren Buffoopern Galuppis seien erwähnt: die Cavatine „Serva umilissima" (Amante di tutte, 1. Akt)[71]) und das Duo „D'un tenero amante" (Puntiglio amoroso, 2. Akt). Am reichsten an solch kleineren zweistimmigen Sätzen sind der „Re alla caccia" [72]) und

---

rezitativischen Zügen und etwas Koloratur ausgestattet. — Eine schlicht dreiteilige Arie mit Wiederholungen (aba) dagegen ist noch Lenas „Cen'ho degli altri" (Intrighi, 1. Akt).

[66]) Unter ihnen bemerkenswert Lindoros Arie „Da 'regni di Cupido" (2. Akt), die ein langes Orchestervor- und -nachspiel sowie Riesenkoloraturen aufweist.

[67]) Merkwürdigerweise gibt es im Originallibretto (Kongreßbibliothek Washington) diese Arie gar nicht; an deren Stelle (II, 8) befindet sich hier vielmehr Reginellas Arie mit dem ähnlichen Textanfang „Caro sposino amabile", die in der Brüsseler autographen Partitur als zum 1. Akt gehörig erscheint.

[68]) Vgl. Engländer, a. a. O., S. 403.

[69]) In der zweiten Zankszene wird das gräfliche Paar immer wieder unterbrochen von Masotto, der im Rezitativ singt.

[70]) Das Stück endet plötzlich auf der Dominante, ebenso übrigens auch die erste Streitszene in „Le nozze".

[71]) Erst singt Dorina 5 Takte, dann Mingone 5 Takte. Damit ist das ganze Stück bereits aus, und es geht sofort ins Secco-Rezitativ über.

[72]) Im „Re alla caccia" sind zu nennen: Lisetta—Giannina „L'amore è dolce cosa" (2. Akt) und Miledi—Milord „Bastami il don per ora" (3. Akt).

der „Inimico delle donne“ [73]); immerhin haben im allgemeinen auch die Duos, gegen diejenigen in den früheren Opern gehalten, erheblich an Umfang zugenommen.

Die größeren Duette, von denen jedes Buffowerk in der Regel nur eins besitzt [74]), sind gewöhnlich dem Hauptpaar der Handlung vorbehalten [75]) und an ganz bestimmter Stelle im Libretto, nämlich als letzte Gesangsnummer vor dem 3. Finale, eingeführt [76]). Nur einmal, in der letzten komischen Oper unseres Meisters, der „Serva per amore“, tritt anstatt des üblichen Duetts ein Terzett auf. Da nun diese Duette nicht rein lyrischer Natur waren, sondern meist eine kleine Handlung (wie etwa Entzweiung und endgültige Wiederversöhnung der Liebenden) in sich schlossen, so war es auch hier das Gegebene, den ganzen Text in einige Abschnitte aufzuteilen und dabei von dem Kontrastmittel des Takt- und Tempowechsels Gebrauch zu machen. Die Form, wie die Sänger im großen Duett eingesetzt werden, ist ziemlich stereotyp: zunächst hat jeder der beiden längere, meist lyrische Einzelphrasen, die im weiteren Verlauf des Stückes immer kürzer werden, bis sich schließlich beide im homophonen und fröhlichen Zwiegesang vereinigen [77]). Dabei sind innerhalb der einzelnen Phrasen musikalische Wiederholungen bezw. Entsprechungen, dem Bau der Textvorlage folgend, die Regel. Die Duette bestehen gewöhnlich aus 2—4 Abschnitten; sind 4 Abschnitte sehr beliebt und häufig, so gibt es 5 nur ausnahmsweise (in „Le nozze“ und im „Re alla caccia“). Das Aufbauschema wird jedoch von Galuppi bisweilen frei und mit Geist gehandhabt. Man denke etwa an das Duett Dorina-Masotto in „Le nozze“: hier zitiert (als zweiter Abschnitt) Dorina die vorhergehende Arie der Livietta „Vi sarò grata“ in der Originaltonart G-dur, und dieselbe Anspielung wird noch einmal als vierter Abschnitt, diesmal aber recht fein in A-moll, gebracht; der fünfte Abschnitt ist wiederum eine — textlich getreue und musikalisch ziemlich freie — Wiederholung der ersten beiden Teile des dritten Abschnitts. Wegen einiger imitatorischer Stimmeinsätze, die sonst bei Galuppi über-

---

[73]) Im „Inimico delle donne“ sind zu nennen: die Cavatine Agnesina—Geminiano „Oh terra benedetta“ (1. Akt), die aus zwei Abschnitten (Takt: $^3/_4$, $^2/_4$) besteht; das Duo Kamsi—Zydda „Evviva la sposa“ (3. Akt) und der Dreigesang der chinesischen Mädchen „Zon-Zon amabile“ (1. Akt; Form: a b a').

[74]) Zwei größere Duette finden sich lediglich im „Conte Caramella“ (davon das eine im 2. Akt) und im „Amante di tutte“ (beide im 3. Akt).

[75]) Nicht in allen Texten ist es klar, welches eigentlich das Hauptpaar der Handlung ist, so stehen im „Mondo alla roversa“ drei Paare ziemlich gleichwertig nebeneinander, die Ehre des Duetts wird schließlich Cintia und Giacinto zuteil. — Inhaltlich eigenartig ist in den „Virtuose ridicole“ das am gewohnten Platz stehende Duett zwischen Melibea und Gazzetta, das als richtiges Liebesduett beginnt: aber zuletzt wird aus der Heirat doch nichts.

[76]) Abweichend vom Ueblichen ist die Lage der Duette im Libretto des „Mondo della luna“: während im 3. Akt an der gewohnten Stelle nur die zwei kleinen Duettcavatinen der beiden Liebespaare stehen, gibt es ein größeres Duett diesmal im 2. Akt (Lisetta—Buonafede).

[77]) Natürlich gibt es auch besonders ausgedehnte Duette, in denen die eben skizzierte Entwicklung gleich mehrmals hintereinander vor sich geht; so zeigt z. B. allein der Mittelabschnitt des „Inimico“-Duetts einen fünfmaligen Wechsel zwischen Einzel- und Zusammensingen. Auch innerhalb der einzelnen Abschnitte tritt manchmal schon Taktwechsel ein (z. B. im zweiten Abschnitt des Duetts Lucinda-Orazio im „Amante di tutte“).

aus selten zu finden sind, sei das Duett in den „Intrighi amorosi" wenigstens erwähnt. Das oben genannte Terzett der „Serva per amore" ist im ersten Abschnitt überhaupt nur ein Duett zwischen Reginella und Lindoro, die in der bekannten Art zunächst einzeln, dann zusammen singen. Erst im zweiten großen Abschnitt tritt der Graf hinzu, welcher der Gruppe der zwei Liebenden gegenübergestellt wird und sich schließlich in den letzten Takten mit ihr vereint, aber nicht ohne einen anderen Text zu singen.

Zum Schluß seien noch größere Soloszenen-Gebilde in Galuppis Buffoopern erwähnt. Kleine geschlossene Formen im Wechsel mit Secco-Rezitativ gibt es schon in den frühen Werken (Buonafedes Cavatinen und Arie im „Mondo della luna", 1. Akt; Lesbinas Cavatinen im „Filosofo di campagna", 1. Akt); dagegen finden wir eine größer angelegte Soloszene zum erstenmal im „Amante di tutte" (Szene des Grafen Eugenio, 2. Akt). Nach einem längeren Accompagnato-Rezitativ folgt eine kleine einteilige Cavatine („Parmi d'udirla"), an die sich sofort ein kurzes Secco-Rezitativ („Nò, nò, non voglio che Clarice") anreiht; den Beschluß bildet eine in der üblichen zweiteiligen Form gehaltene Arie („Se sapeste, o giovinotti"). Wieder in anderer Weise ist die Soloszene des Ridolfo (Tre amanti ridicoli II, 14) gehalten. Aus dem gewohnten Secco geht es bei den Worten „Entrerò con tal grazia" in Accompagnato-Rezitativ über; daran schließt sich unmittelbar die Arie („Tergi le belle lucci") an, die zweiteilig gebaut ist mit Taktwechsel und mit Wiederholung innerhalb der beiden Teile (a a' / b b'). Im „Puntiglio amoroso" (1. Akt) hat Florimonte eine Soloszene erhalten: hier umschließen zwei kürzere ariose Sätze ein Stück Secco-Rezitativ. In Galuppis letzten Buffoopern treffen wir, wenn es sich überhaupt um einen größeren Szenenkomplex handelt, nur noch die Verbindung von einem Accompagnato-Rezitativ und einer Arie [78]).

b) Arienthematik.

In Galuppis komischen Opern gibt es eine ganz spezifische Seriathematik, ebenso wie es eine spezifische Buffothematik gibt. Dabei kommt es gar nicht sehr auf die Arienform an; denn wir treffen in seinen Werken der ersten Periode (bis 1755) noch Buffoarien in dreiteiliger Dacapo-Form, sowie in denen der zweiten Periode (nach 1760) seriaartige Stücke in zweiteiliger Form. Vielmehr ist hier das rein Musikalische gemeint. Begonnen sei mit einer kurzen Betrachtung der Seriathematik.

Wenn wir einmal hineinblicken in Galuppis opere serie, die er kurz vor 1750 geschrieben, so begegnen uns hauptsächlich zwei musikalische Arientypen: erstens solche, die im Thema verhältnismäßig einfach, ruhig und meist sehr kantabel erfunden sind (Notenbeispiel 1—4); zweitens solche, die schon im Anfang eine gewisse Erregung ausdrükken, gern bestimmte Bilder des Textes (Vergleiche) übertrieben ausmalen und überhaupt große Intervallsprünge und Koloraturen lieben (Notenbeispiel 5—9) [79]). Dieselben thematischen Seriatypen finden wir

---

[78]) Im „Villano geloso" und in den „Intrighi amorosi" (Szene des Fioribello, 2. Akt).

[79]) Daneben gibt es in der Seriathematik natürlich noch mancherlei Zwischenstufen. Galuppi liebt es, auch die Seriaarien durch eigenartige Betonungen interessanter zu gestalten.

nun auch in Galuppis Buffoopern, besonders häufig natürlich (s. o.) in denen der ersten Zeit. Im „Conte Caramella" sind Gräfin und Marchese nicht nur in Bezug auf die Arienform, sondern auch rein musikalisch in dieser Weise behandelt (Notenbeispiel 10—12); auch die erste, recht konventionelle Arie des Grafen gehört hierher[80]). Im „Mondo della luna" beschränkt sich die Seriathematik auf Ernesto und seine Geliebte Flaminia, während Buonafedes andere Tochter Clarice bereits zum Buffokreis rechnet. Viel Interessanteres in dieser Hinsicht bietet jedoch der „Mondo alla roversa". Hier sind es vor allem Tullia und Rinaldino, die im unverhüllten Seriaton singen[81]); davon besonders lehrreich Tullias Nummern, die sich von einer großen Koloraturarie bis zu einem fast liedmäßig wirkenden Stück bewegen (Notenbeispiel 13 bis 16).

Eine Wandlung macht sich dann in der nächsten komischen Oper, den „Virtuose ridicole", bemerkbar. Hier bricht bereits in einigen Arien Affrodisias und Eridenos, die im Grund das Seriapaar der Handlung darstellen, unverfälscht die Buffothematik durch: so in der Affrodisia-Arie des ersten, in den Erideno-Arien des zweiten und dritten Aktes. Ihre anderen drei Sologesänge zeigen Seriathematik (Notenbeispiel 17—20). Auch in der „Calamita de'cuori" — hier tragen Albina und Armidoro Züge des Seriapaares — ist die Behandlung nicht einheitlich. Denn während Armidoro durchgehend reine Seriaarien erhalten hat[82]), ist Albina musikalisch wechselnd[83]) behandelt (Notenbeispiel 21—24).

In den „Bagni d'Abano" sind es Violante und Riccardo, im „Filosofo di campagna" Eugenia und Rinaldo, die als Seriapersonen auch musikalisch von den übrigen abgesetzt sind. Aus dem erstgenannten Werk sei Violantes „Forza d'amor" als charakteristische Seria-Arie gegeben (Notenbeispiel 26), während wir beim „Filosofo" wegen seiner Bekanntheit auf Beispiele verzichten können. Nur soviel sei hier gesagt, daß sich die Seriastücke des „Filosofo" kaum vor denen der anderen Werke auszeichnen, mit Ausnahme von Rinaldos Arie „Perfida figlia ingrata" (2. Akt), deren Musik einmal wirkliche Größe besitzt und echte Leidenschaft atmet.

---

[80]) Der ganzen musikalischen Entwicklung nach möchte man den „Conte Caramella", gegenüber dem „Mondo della luna" und dem „Mondo alla roversa", fast für das spätere Werk halten und seine Entstehungszeit also in den Herbst 1751 legen, wenn nicht bereits eine Veroneser Aufführung vom Herbst 1749 einigermaßen glaubhaft bezeugt wäre. Nur die Buffosprache des „Conte Caramella" ist vielleicht noch nicht so durchschlagskräftig, wie die der beiden anderen Werke, und spräche für 1749.

[81]) Außerdem ist noch zu nennen Giacintos Arie „In quel volto" (I, 6). — Der Beginn von Graziosinos Arie „Son di coraggio armato" (II, 11) könnte fast eine Parodie auf die Seriathematik sein.

[82]) Im Jahre 1774 wurde dies Libretto von Giovanni de Gamerra für Antonio Salieri umgearbeitet, jedoch blieben der Titel des Werkes und die Texte vieler Arien erhalten. Eine Partitur der Salierischen Oper befindet sich in der Berliner Staatsbibliothek (Mus. ms. 19305). Auch für Salieri konnte Armidoros Arientext „Sperar il caro porto" nur seriathematisch in Musik gesetzt werden (Notenbeispiel 25).

[83]) Rein seriamäßig ist nur noch ihre Arie im 3. Akt („Dolce rimedio al core"). Verwandtschaft mit Seriathematik zeigt außerdem Giacintos erste Arie „Recipe di quegli occhi" (I, 12).

In „Le nozze“ und „La diavolessa“ schließlich sind die Vertreter des Adels, beidemale das Grafenpaar, musikalisch als Seriafiguren gefaßt. Ganz stilgemäß singen Graf und Gräfin der „Diavolessa“; von den übrigen Personen dieses Librettos ist Falco zu nennen, dessen drei Sologesänge eine recht verschiedene Thematik aufweisen (Notenbeispiel 27—29). Denn während seine Arie des zweiten Aktes zur Seriasphäre zu gehören scheint, steht diejenige des dritten (auch in der Art, wie der Text beschaffen ist und behandelt wird) auf dem Boden der opera buffa; dazwischen die Arie „Il cielo vi precipiti“, welche die Seriathematik parodiert. Von den Seriaarien in „Le nozze“ ist nur die erste Arie der Gräfin im Stil etwas aufgelockert [84]); zwei Gesänge des Grafen seien ihrer typischen Seriahaltung wegen im Anhang gegeben (Notenbeispiel 30—32).

Man darf nun nicht etwa denken, daß diese Seriathematik in Galuppis komischen Opern nach 1760, in denen es — wie wir gesehen hatten — keine parti serie mehr und nur noch die natürlichen Stimmlagen gibt, plötzlich ganz verschwunden wäre. Vielmehr finden wir jetzt gern in lyrischen Partien solche Musik, die häufig — besonders im Vergleich mit den mannigfaltigen und lebendigen Buffoarien — einen starren und farblosen Eindruck macht. Im „Amante di tutte“ ist es vor allem Lucinda, die recht konventionelle Arien erhalten hat [85]); dazu kommen merkwürdigerweise noch zwei Stücke des Eugenio (Eccomi a piedi tuoi, 1. Akt; Parmi d'udirla, 2. Akt), von denen das erste aber eine schöne, freie und nicht übliche Melodielinie aufweist (Notenbeispiel 33—34). Hierhin gehören auch, in der Dresdener Partitur der „Tre amanti ridicoli“, die beiden Arien des Marchese Oronte [86]) (Notenbeispiel 35—36) und Ridolfos „Tergi le belle lucci“ (2. Akt).

Ueberbrückt ist der Gegensatz zwischen Seriathematik und Buffothematik im „Puntiglio amoroso“ und in der „Partenza“, die von der musikalischen Seite her ein besonders ergiebiges Werk ist. Gewiß gibt es auch in diesen beiden Partituren lyrische Nummern, die ihre Seriaabstammung nicht ganz verleugnen können; jedoch wird hier das alte Schema lebendig umgestaltet und in einen breiten Strom von frischer und wohlklingender Musik getaucht (Notenbeispiel 39—42). Niemals hat Galuppi vorher und nachher *schönere* Musik geschrieben, als in diesen beiden Opern.

In den letzten Buffowerken, in denen die Erfindung des Komponisten nicht mehr so stark und ursprünglich ist, treten an einigen Stellen wieder konventionelle seriathematische Elemente hervor. Der Text „Fra mille pensieri mi trovo agitato“ mußte ja geradezu zu einem Seriathema verlocken, und auch in zwei anderen Gesängen im Mittelakt des „Inimico“ ist Galuppi dieser Gefahr nicht entgangen. Dagegen sind die seriamäßig wirkenden Arien im Munde Pasquinos (Intrighi amo-

---

[84]) Die zweite Arie der Gräfin („Non v'è amor“, in der Moll-Fassung) ähnelt thematisch Rinaldos oben genannter Arie „Perfida figlia ingrata“ (Filosofo, 2. Akt).

[85]) Lucindas zweites Arienthema (s. Notenbeispiel 34) ist allerdings parodistisch gemeint und soll nur das Herz des alten Orazio rühren.

[86]) Ferner sind hier unbedingt zu nennen die drei Arien des Palamede (in der Dresdener Partitur des „Marchese villano“), die im Sopranschlüssel notiert sind. Ganz in der alten Seriaart sind auch noch die Arienthemen von Milord und Miledi im „Re alla caccia“ gehalten (Notenbeispiel 37—38).

rosi) parodistisch gemeint. Recht schwach ist die Plastik der Themen in dem letzten Buffowerk, der „Serva per amore"; daraus seien die zwei so seltsam verwandten Reginella-Arien im Anhang wiedergegeben und außerdem noch die Anfangstakte des 2. Finales, denen ein Vergleichstext zugrunde liegt, und deren blasse Musik sich wieder aufs engste mit der Thematik der beiden Reginella-Arien berührt (Notenbeispiel 43—49).

Bedeutend schwerer ist es schon, von dem Reichtum der Buffothematik ein kurzes Bild zu geben. Galuppi hat sich hier zweifellos in hohem Maße von der venezianischen Volksmusik anregen und befruchten lassen. Leider ist es nicht möglich, diese wichtigen Grundlagen in dem Rahmen unserer Arbeit näher zu prüfen; dazu wäre eine eigene, eingehende Untersuchung nötig, die von der Seite der Volksmusik her ihren Ausgang nehmen müßte.

In der Buffosprache und der plastischen Erfindung solcher Themen ist Galuppi bereits in seinen ersten erhaltenen Werken zu so großer Meisterschaft gelangt, daß eine genaue Kenntnis sowohl der spezifisch venezianischen Tradition[87]) (Buini) als auch der neapolitanischen Buffokomponisten der Pergolesi-Generation[88]) bei ihm vorausgesetzt werden muß. Worin besteht nun aber das Besondere der Galuppischen Buffothematik? „Wo er nicht offenkundig die Sprache der Neapolitaner redet, haben seine Arienthemen alle etwas kurz Angebundenes, oft geradezu Herausforderndes. Die meisten unterscheiden sich von den neapolitanischen durch eine bestimmte, sprechende Rhythmik, die sich nicht mit der hergebrachten Schablone begnügt, sondern mit Erfolg nach individuelleren Bildungen strebt. Anders als die Neapolitaner bevorzugt Galuppi auffallend die anapästischen und daktylischen Rhythmen, dieselben, die hundert Jahre zuvor die venezianische Oper förmlich überschwemmt hatten"[89]). Diese wichtigen Sätze Aberts seien zunächst als bloße Behauptung aufgestellt; deren Beweis werden wir nun im folgenden antreten und diese und zugleich manche anderen Eigentümlichkeiten unseres Komponisten auch mit Notenbeispielen belegen.

Schon die ersten drei komischen Opern Galuppis (Conte Caramella, Mondo della luna, Mondo alla roversa) bringen in den Buffoarien eine Fülle von interessanten Themen, von abwechslungsreicher Musik. Der „Conte Caramella" und die nächstfolgenden Opern zeigen vor allem Galuppis Vorliebe für kurz abschnappende Rhythmen am Schluß der Periode und für unregelmäßige Bildungen und Wortbetonungen aller Art. Gern wird auch einem verhältnismäßig ruhigen Themabeginn ein Nachsatz in kürzeren Notenwerten beigegeben — ein wirksamer Stimmungsumschlag auf kleinstem Raum. Für das „drastische Abschnappenlassen des Rhythmus", wie es Abert nennt, seien in den ersten Buffowerken als Beispiele genannt: im „Conte Caramella" die Arie der Dorina „Che vi credete" (1. Akt) und der Beginn des ersten Finales („In questa camera"), im „Mondo della luna" die beiden Arien des Cecco (im 1. und 2. Akt) und die des Buonafede „Che mondo amabile" (2. Akt). Die unregelmäßigen Bildungen sind entweder metri-

---

[87]) Vgl. auch die Sammlung Canzonette da battello (22 venezianische Gesänge aus der ersten Hälfte des 18. Jhrhs.), herausgegeben von H. Springer und E. Buhle, Berlin 1916.

[88]) Piccinnis Laufbahn als Buffokomponist begann erst im Jahre 1754.

[89]) Hermann Abert, W. A. Mozart, Band 1, S. 450.

scher oder rhythmischer Natur. Aus der Viertaktigkeit wird durch Dehnungen und andere kleine Erweiterungen beispielsweise eine Fünftaktigkeit (Mondo della luna: Arie der Lisetta „Una donna come me", 1. Akt; Arie des Cecco „Un avaro suda e pena", 2. Akt — Mondo alla roversa: Arie der Cintia „Che cosa son le donne", 2. Akt; Arie des Giacinto „Al bello delle femmine", 2. Akt; Arie des Graziosino „Giuro, signora si", 3. Akt); nicht ganz so häufig sind Verkürzungen der Periode auf drei Takte (Graziosinos Arie „Son di coraggio armato", Mondo alla roversa, 2. Akt). Zu den rhythmischen Unregelmäßigkeiten gehört ein auffallender Wechsel in der Betonung während einer Phrase und das Herausheben bestimmter Noten auf schlechten Taktteilen (was nicht etwa mit dem anapästischen Grundrhythmus zu verwechseln ist.) Kontraste der Themenglieder in der oben erwähnten Art (ruhiger Themabeginn — lebhaftere Fortsetzung) sind keine Seltenheit; aus den ersten Opern seien folgende Arien als Beispiele herausgegriffen: aus dem „Conte Caramella" Brunoros „Venga, venga il negromante" (2. Akt), aus dem „Mondo alla roversa" Giacintos „Al bello delle femmine". Ferner werden gern bestimmte melodische oder rhythmische Motivteile, die nur aus wenigen Tönen bestehen, innerhalb des Themas gleich mehrmals hintereinander gebracht — eine Buffowirkung, die Galuppi, im Vergleich zu anderen italienischen Komponisten, noch verhältnismäßig sparsam verwendet. Aus einer eigensinnigen dreimaligen melodischen Wiederholung desselben kleinen Motivs setzt sich das Kopfthema von Ghittas Arie „Bella cosa, il provo, il so" (Conte Caramella, II, 6) zusammen, ebenso beharrlich wird der Rhythmus festgehalten etwa in dem Thema von Eccliticos Arie „Voi lo sapete" (Mondo della luna, 2. Akt). Zu erwähnen ist noch besonders Graziosinos Arie „Quando gli augelli cantano" (Mondo alla roversa, 1. Akt): hier wird durch viermaliges genaues Wiederholen desselben ganz einfachen, von der Quint absteigenden Dreiklangsmotivs eine recht intensive musikalische Wirkung erreicht, wobei aber der durch Pausen unterbrochene Nachsatz des Themas keineswegs vergessen werden darf. Dahin gehört auch die Versetzung der Motivteile um einige Stufen: der Rhythmus wird in der Regel beibehalten, und auch die melodische Entsprechung gewahrt. Die Sequenz ist überhaupt ein unentbehrliches Mittel für den Aufbau der Buffothemen. Bisweilen fällt die musikalische Wiederholung mit der Wortwiederholung zusammen (z. B. in der zärtlichen melodischen Wendung auf „tenerino" im Anfang des Duetts Ghitta-Cecco, Conte Caramella, 3. Akt), bisweilen tritt ein neuer — aber natürlich dem ersten entsprechender — Text hinzu (man beachte etwa zwei Arienthemen im ersten Akt des Mondo della luna: Eccliticos „Un poco di denaro" und Ceccos „Mi fanno ridere"). In Auroras Arie „Quando vien la mia nemica" (Mondo alla roversa, 2. Akt) wird im Thema ein kleines, eintaktiges Motiv sogar dreimal hintereinander um eine Stufe hinaufgeschoben. Natürlich finden sich auch eine ganze Reihe von Sequenzen, die sich von oben nach unten bewegen; jedoch sind die aufwärts gerichteten häufiger, und unter ihnen wieder besonders beliebt solche, die im Grundton beginnen und dann das Motiv in die Terz versetzen. Wenn man daraufhin einmal sämtliche Galuppischen Buffoopern durchsieht, entdeckt man eine Fülle von thematisch verwandten und

zusammengehörigen Arien[90]). Bereits der „Conte Caramella" weist Arienthemen auf, die in den späteren Galuppi'schen Buffoopern immer wiederkehren. Da sind eine beträchtliche Anzahl von Stücken im $^2/_4$-Takt, die eigentlich alle einen volkstümlichen Einschlag haben und im Rhythmischen sowie im allgemeinen Charakter nicht sehr voneinander abweichen[91]). Gerade diese Themen aber sind noch zu unverbindlich und zu blaß in der Erfindung, ein Mißstand, der im „Mondo della luna" schon ausgeglichen ist. Eigenartig, daß Galuppi den Grafen in der zweistrophigen Cavatine „Pria d'essere sposata" (II, 4) auf Ceccos Angstarie „Per carità, lasciatemi" (I, 7) anspielen läßt; der Zweck wird freilich nicht ganz klar. Dorinas Arie „A me non piacciono" (III, 5) eröffnet den Reigen der stets unbeschwerten Gesänge im $^3/_8$-Takt[92]). Von den sonstigen Arien im „Conte Caramella" möchten wir noch drei herausheben, die alle im $^6/_8$-Takt stehen, aber trotzdem verschiedene musikalische Typen vertreten. Der wiegende Rhythmus in Ghittas „Bella cosa" (II, 6) könnte von der Forlana abgeleitet sein, Brunoros „Venga, venga il negromante" (II, 8) vertritt musikalisch einen freien Typ[93]), während wir in dem Gesang des Grafen „Vieni, o cara" (III, 3) einen schön geformten Siziliano vor uns haben. Gerade dieser letztgenannte Typ, der in der opera buffa niemals fehlte und in Venedig übrigens noch auf einer besonderen Tradition fußte[94]), wird von Galuppi mit einer „staunenswerten Mannigfaltigkeit" behandelt, was schon Abert[95]) bemerkt hat; auch hiervon werden wir im Anhang Proben geben[96]).

Der „Mondo della luna" bringt dann schon eine gefestigtere, wirkungsstärkere Buffothematik. Jedenfalls gilt das unbedingt für die Arien im $^2/_4$-Takt, die hier, so primitiv sie auch bisweilen in der Erfindung anmuten, durchaus ein eigenes Gesicht haben. Es sei nur erinnert im ersten Akt an Ceccos „Mi fanno ridere", im zweiten an Buonafedes „Che mondo amabile" und im dritten an Lisettas „Quando si trovano". Clarices Arie „Quanta gente che sospira" (2. Akt) sei wegen ihres anapästischen Rhythmus genannt, der von nun an in Galuppis Opern sehr häufig werden wird; ihre Arie „Un parigin che

---

[90]) Davon soll der Anhang Proben bringen (Notenbeispiel 50—63, 20, 22).

[91]) Notenbeispiele im Anhang unter Nr. 64—67.

[92]) Diese Taktart eignete sich (neben dem $^6/_8$- und dem $^2/_4$-Takt) auch besonders gut für die Introduktionen und die homophonen Schlußchöre. Beispiele von $^3/_8$-Gesängen aus Galuppi'schen Buffoopern finden sich im Anhang (Nr. 68—91, 20, 42, 195a, 202a, 226a und c).

[93]) Weitere Beispiele verschiedener Art finden sich im Anhang (Nr. 92—109, 52, 55, 130, 196a, 197a).

[94]) „Den unaufhörlichen jambischen Rhythmus hatte nun bereits das alte venezianische Scherz- und Tanzlied, die Vilota. Dies ist der Beweis dafür, daß der im 18. Jahrh. so beliebte Siziliano seine Herkunft nicht allein Sizilien oder Neapel verdankt, sondern auch auf diesen venezianischen Volkstanz zurückging. Aus diesem Grunde ist es auch zu verstehen, daß diese Taktart in den Opern Venedigs so häufig verwendet wurde, fand man doch in ihr die venezianische Volksmusik wieder". (H. Chr. Wolff, a. a. O., S. 203 ff.). Vgl. dazu auch: Hermann Springer, Vilota und Nio, in: Liliencron-Festschrift (Leipzig 1910), S. 315 ff.

[95]) Hermann Abert, a. a. O., S. 454.

[96]) Notenbeispiele im Anhang unter Nr. 110—124, 192a.

serva“ (3. Akt) wegen ihres Kopfthemas in Moll[97]). Auch die Themen im 6/8-Takt zeigen eine überraschende Sicherheit in der Erfindung. Man denke an das fast gassenhauerhafte „Un poco di denaro“ (1. Akt) und an den Gegensatz zwischen dem weitgespannten „Una donna come me“ (1. Akt) und dem kurzatmigen „Voi lo sapete“ (2. Akt). Hervorgehoben sei schließlich aus diesem Werk noch die Szene des Buonafede (3 Cavatinen und Arie, 1. Akt), und zwar deshalb, weil Galuppi hier versucht, diese vier zusammengehörigen Nummern auch thematisch zu verbinden, wobei aber doch genug der Abwechslung bleibt[98]).

Das nächste Werk, Il mondo alla roversa, bestätigt in der Themenbildung die Sicherheit, die leichte Hand des geborenen Buffokomponisten und zeichnet sich vielleicht noch durch eine größere Mannigfaltigkeit vor dem „Mondo della luna“ aus. Außer den bereits besprochenen Arienthemen seien noch folgende erwähnt: Cintias kurz angebundenes „Se gli uomini sospirano“ (1. Akt); Auroras „Che bel regnar contenta“ (3. Akt), das nicht nur in Takt- und Tonart, sondern auch in der musikalischen Sprache an Graziosinos „Quando gli augelli cantano“ erinnert; besonders aber die Verschiedenheit der Themen, die aus dem 4/4-Takt gewonnen werden. Man sehe sich daraufhin etwa folgende Arienanfänge an: Auroras „Quegli occhietti“ (1. Akt), Cintias „Che cosa son le donne“, Giacintos „Al bello delle femmine“ (2. Akt) und Graziosinos „Giuro, signora“ (3. Akt)[99]).

Die „Virtuose ridicole“ zeichnen sich ebenfalls durch Reichtum an Musik aus, der an einigen Stellen sogar den starren Wechsel von Rezitativ und Arie mit Glück etwas auflockert. So ist nicht nur der Schluß des zweiten Aktes besonders großzügig mit Musik bedacht, sondern auch innerhalb der Akte durchbrechen kleinere rezitativische sowie ariose Formen das gewohnte Schema. Erinnert sei an das Probesingen Armonicas vor Ser Saccente, der sie am Spinett begleitet (I, 10), und an Melibeas kurzes „Istorie voglio leggere“ (III, 5)[100]). Im übrigen stehen gerade hier die 2/4-Takt-Arien, von nun an in ihren verschiedenen thematischen Typen ziemlich festgelegt[101]), bei weitem im Vordergrund, und erst dahinter kommen die 6/8-Takt-Gesänge[102]).

Was Galuppi als Buffokomponist leistete, wird vielleicht am besten klar aus einem thematischen Vergleich seiner „Calamita de'

---

[97]) Mollthemen am Arienanfang sind in der Galuppi'schen Buffothematik sehr selten (eine Zusammenstellung aller wesentlichen Moll-Kopfthemen findet sich im Anhang unter Nr. 125—130); jedoch kommen häufig innerhalb der Arien Mollwendungen, wenn auch meist nur vorübergehend, vor.

[98]) Notenbeispiele aus dem „Mondo della luna“: im Anhang unter Nr. 131 bis 136, 51, 93, 97, 111, 125.

[99]) Notenbeispiele aus dem „Mondo alla roversa“: im Anhang unter Nr. 137—142, 13—16, 78—79, 98—99, 124, 126.

[100]) Ein ähnliches arioses und dabei volkstümliches Sätzchen (achttaktig und nur vom Baß begleitet) ist Cintias „Il capo mi frulla“ (Mondo alla roversa, III, 6), das mitten in der Szene Graziosino—Cintia steht.

[101]) Notenbeispiele von 2/4-Takt-Gesängen aus Galuppi'schen Buffoopern finden sich im Anhang (Nr. 143—188, 64—67, 131—134, 137—138, 51, 125, 126, 129, 53, 189a, 193a, 226b und d).

[102]) Notenbeispiele aus den „Virtuose ridicole“: im Anhang unter Nr. 143 bis 150, 17—20, 52, 96, 100, 112, 127.

cuori" (1753) mit derjenigen Antonio Salieris (1774)[103]), natürlich nur soweit den Arien die gleichen Texte zugrunde liegen. Da ist zunächst Bellarosas „Donne belle che bramate", das sich einem in Galuppis Komposition weit stärker einprägt. Salieri faßt die Gestalt der Bellarosa weniger frisch, mehr konventionell auf (vgl. z. B. das Thema ihrer Arie „Quel bel valor m'accende", 1. Akt) und stattet sie auch mit Koloraturen reichlich aus. Gekannt haben wird Salieri das Werk Galuppis sicherlich, denn einige seiner Stücke zeigen Aehnlichkeit mit den gleichnamigen unseres Meisters (Saraccas „Tagliar bracci", Giacintos „Evviva Rosabella", Saraccas „Chi ha coraggio"). Jedoch ist Salieri im allgemeinen entschieden der nüchternere (man vergleiche dazu etwa Giacintos „Evviva Rosabella" und die Serenata des zweiten Aktes „Bell' aure che liete"), und nur dreimal gelingt es ihm, Buffothemen zu schaffen, die den Galuppischen annähernd gleichwertig sind. Es sind die Arien Se si tratta di cantar (Giacinto); Mi pizzica, mi stuzzica (Belinda); Zitto, che non si senta (Pignone)[104]); alle drei im 2. Akt. Das Kopfthema der Giacinto-Arie ist merkwürdigerweise bei Salieri kürzer gefaßt; besonders reizvoll aber ist die Art, wie die Belinda-Arie von beiden Komponisten gebracht wird. Beide gehen zweifellos aus von den höchst charakteristischen Anfangsworten des Textes, die dann ganz verschieden ausgemalt werden: während Salieri die melodische Linie in den Vordergrund stellt, betont Galuppi energisch die rhythmische Bewegung[105]).

Warum gerade der „Filosofo di campagna", vor allen anderen Galuppi'schen Buffoopern, diesen ungeheuren Erfolg gehabt hat, wird sich heute mit Sicherheit kaum mehr feststellen lassen. Das Libretto an sich gehört jedenfalls, wie wir bereits im vorigen Abschnitt sahen, nicht zu den stärksten Goldonis, obwohl einige Personen (Tritemio, Lesbina, Nardo) gut — aber durchaus nicht außergewöhnlich gut — gezeichnet sind; das damalige Publikum mag sich am meisten an den „philosophischen" Weisheiten des Bauern Nardo erfreut haben. Nicht der Text also, sondern die Musik wird es zweifellos gewesen sein, welcher der Hauptanteil am Erfolge zufiel. Tatsächlich gibt es hier unter den zahlreichen Buffonummern der Partitur kein eigentlich schwaches Stück; jede Arie, jedes Thema steht am richtigen Platz — diesen Eindruck hat man unbedingt — und ist derart charakteristisch erfunden, daß es nur schwer durch ein anderes ersetzt werden kann. Thematisch neu und eigenartig ist die Verwendung ausgesprochen langer Notenwerte im Dienst der musikalischen Komik (in Capocchios Arie „Nel quattrocento", 2. Akt); auch Tritemios Arie „Da me non speri" (3. Akt) gehört hierher, in der zudem die Melodielinie beachtenswert ist[106]).

Ueber die Thematik der Buffoarien in den nun folgenden Opern können wir uns kürzer fassen; wir werden uns darauf beschränken, an

---

[103]) „La calamita de'cuori" gehört zu Salieris Frühwerken.

[104]) Der Nachsatz des Themas von Pignones Arie scheint allerdings auch von Galuppis Gestaltung beeinflußt zu sein.

[105]) Notenbeispiele aus der „Calamita de'cuori": im Anhang unter Nr. 189 bis 197, 21—25, 53, 69, 101.

[106]) Notenbeispiele aus dem „Filosofo di campagna": im Anhang unter Nr. 54, 80, 102, 113—115, 129, 154, 198—199. Eine ausführliche Besprechung dieses Werkes bei della Corte, a. a. O., Band 1, S. 152 ff.

der Galuppischen Buffothematik jetzt nur noch die neuen oder die besonders charakteristischen Züge aufzuzeigen. Aus „Le nozze" seien folgende Arienthemen erwähnt: im ersten Akt Masottos „Con Dorina, per esempio", Mingones „Come un agnello", das der nicht zuletzt durch Mozarts „Don Giovanni" berühmten Sarti'schen Komposition desselben Textes [107]) gegenübergestellt sei, und Dorinas „Voi avete un bel visetto", das im thematischen Kern zusammengehört mit Masottos „Servo umilissimo" (2. Akt)[108]); im dritten Akt Tittas durch Pausen unterbrochenes „E ver, non sono amabile" [109]).

Aus der „Diavolessa" seien vor allem zwei Arienthemen des 1. Aktes genannt: Ghiandinas „Una donna che apprezza il decoro" und Gianninos „Colle dame, colle dame, di madama servitor". Das erste ist sehr bezeichnend für die Art Galuppis überhaupt: der erste Teil des Themas wird verhältnismäßig breit (mit einer musikalischen Wiederholung) gegeben, um dann plötzlich ganz kurz zu werden (wobei die Sequenz noch eine Rolle spielt). Das zweite erhält durch den Text (Giannino überlegt, wie er sich gegen die Damen benehmen soll) seine eigenartige Gestalt mit dem charakteristischen „Vorhang" und der Generalpause [110]).

Im „Amante di tutte" ist es Galuppi wohl am besten gelungen, die Aufgeblasenheit des Marchese Canoppio musikalisch zu zeichnen; man sehe das wichtig emporsteigende Thema seiner ersten Arie und das gravitätische, mit Oktavsprüngen operierende der zweiten. Ein Schulbeispiel für die Verwendung der Sequenz im Aufbau des Themas ist Clarices „Chi mi tien, per carità" (2. Akt), während Mingones Mollarie „Perdonate, mio signore" (3. Akt) ein $^{6}/_{8}$-Takt-Thema bietet, wie es sonst in diesen Opern selten ist. Ueberhaupt ist Mingone, nächst dem Marchese, die vom Komponisten am charakteristischsten geformte Gestalt des Werkes; unbedingt genannt werden muß noch das Thema seiner ersten Arie „Largo, o pover uomini", das durch die chromatische Rückung [111]) einen Ausdruck des Flehens annimmt. Zu guter Letzt sei Eugenios Arienthema „Quando sono vicino" erwähnt, das durch seine elegante melodische Linie besticht, dessen Rhythmik [112]) jedoch für uns nicht neu ist [113]).

---

[107]) Dem Sarti'schen Werk „Fra due litiganti il terzo gode" (1782) liegt im wesentlichen noch Goldonis Libretto „Le nozze" zugrunde.

[108]) Dazu ist es nicht notwendig, daß die Stücke in der Taktart übereinstimmen. Im 3. Akt der „Diavolessa" hängen z. B. folgende zwei Arienthemen zusammen: Poppones „Com'è stata" ($^{2}/_{4}$-Takt) und Ghiandinas „Sì, signori, così è" ($^{6}/_{8}$-Takt).

[109]) Notenbeispiele aus „Le nozze": im Anhang unter Nr. 30—32, 55—56, 71—72, 103, 155—159, 201—202.

[110]) Notenbeispiele aus „La diavolessa": im Anhang unter Nr. 27—29, 57—58, 81, 104, 160—161, 203—204.

[111]) Im allgemeinen sind chromatische Wendungen bei Galuppi selten. Vgl. auch Robert Haas, W. A. Mozart (Potsdam 1933), S. 42.

[112]) Vgl. dazu im Anhang folgende Notenbeispiele: Nr. 144, 201 (später 218).

[113]) Notenbeispiele aus dem „Amante di tutte": im Anhang unter Nr. 205 bis 209, 33—34, 59, 73, 130, 162—163.

Aus dem „Marchese villano" seien nur zwei höchst charakteristische Arienthemen des ersten Aktes hervorgehoben, Tulipanos „Sai che abbiamo un marchesato" und Giorginos „Nò, signor, non vò tacere". Das erste vertritt einen bei Galuppi nicht ganz seltenen Typ, den Abert als „energischen Marschrhythmus mit aufschlagenden Synkopen" bezeichnet [114]); das zweite, das übrigens trotz seiner kürzeren Notenwerte dem ersten rhythmisch ähnelt, zeigt noch einmal instruktiv, wie der Buffokomponist Galuppi beim Aufbau des Themas mit kleinen Motiven und deren Wiederholung arbeitet [115]). Als Beispiel aus dem „Re alla caccia" mag hier das stockend vorgetragene „Volea dirvi" der nicht zu Worte kommenden Lisetta (1. Akt) genügen [116]).

Eine Fülle interessanter und sogar neuartiger Arienthemen finden wir im „Puntiglio amoroso" und in der „Partenza". Aus dem „Puntiglio" nennen wir: im ersten Akt Lisettas graziöses, an Mozart gemahnendes „Tutte le femmine", Gianninos behaglich dahinschlenderndes „Mandi pure alla bottega", Ernestos geistreich durchbrochen beginnendes „Jo non sò come si dia" und Grisantos „Alto e basso Lisetta farai", das am Ende der Thematеile sehr witzige rhythmische Verkürzungen bringt; im zweiten Akt Grisantos fast frech wirkendes „Prenderò con questa mano" [117]). Noch reicher an thematischem Gut ist die „Partenza". Hier werden selbst die alten Taktarten-Schemata ($^3/_8$, $^6/_8$, $^2/_4$) eigenartig umgestaltet; ein Beispiel von jedem mag an dieser Stelle genügen: für den $^3/_8$-Takt etwa Beppos „Quando son stranulato" (2. Akt), für den $^6/_8$-Takt vor allem Robertos musikalisch einzigartiges „E il vostro bel visino" [118]) (1. Akt), für den $^2/_4$-Takt Robertos „Non parlo a caso" (3. Akt). Von den sonstigen Arienthemen (im $^3/_4$- oder $^4/_4$-Takt) sei nachdrücklichst hingewiesen auf folgende: im zweiten Akt auf Facilones energisch-marschartiges „Quando che la Laurina" [119]), Robertos in der Monumentalität sehr wirkungsvolles „Quest'occhio di Scipione", Toninos gassenhauerhaftes „Sotto il braccio l'amorosa" und Facilones tanzhaft beschwingtes „Alto, Rosina, dammi la mano", mit welchem die Ballszene des 2. Finales eröffnet wird; im dritten Akt besonders auf Facilones eigenartig-graziöses „Talvolta nel caffè" [120]).

---

[114]) Hermann Abert, a. a. O., S. 451/452; einige ähnliche Arienthemen finden sich im Anhang unter Nr. 158, 164, 170, 173.

[115]) Notenbeispiele aus dem „Marchese villano": im Anhang unter Nr. 210—212, 75, 118—119, 167—169, 200.

[116]) Weitere Notenbeispiele aus dem „Re alla caccia': im Anhang unter Nr. 37—38, 76—77, 82, 94, 120, 172—175, 213—214.

[117]) Notenbeispiele aus dem „Puntiglio amoroso": im Anhang unter Nr. 215—219, 39—40, 83, 105, 107, 170—171.

[118]) Den Keim des Thema-Vordersatzes könnte man schon erblicken in Buonafedes Arie „La ragazza col vecchione" (Mondo della luna, 1. Akt; Notenbeispiel 136d); ähnlich beginnt auch später Zon-Zons „Quanti nomi in questa lista" (Inimico delle donne, 1. Akt).

[119]) Ein ähnliches Thema liegt einem der Mittelabschnitte des 2. Finales der „Partenza" (hier in C-dur) zugrunde.

[120]) Notenbeispiele aus der „Partenza": im Anhang unter Nr. 220—224, 41—42, 84—86, 106, 121—122, 176—178.

Auch Galuppis letzte drei Buffoopern enthalten noch eine Reihe beachtenswerter Arienthemen. Gesänge im $^3/_8$- und $^6/_8$-Takt finden sich an anderer Stelle im Anhang wiedergegeben, ebenso solche im $^2/_4$-Takt, von denen hier wenigstens zwei Arien der Agnesina (Inimico delle donne, 1. und 2. Akt)[121]) genannt seien. Sonst heben sich im „Inimico delle donne" noch heraus: die merkwürdige melodische Linie von Si-Sins „Mi dichiaro vostro amico" (1. Akt) und der schön geschwungene Bogen der Anfangstakte der Introduktion (Ly-Lam: „Cantiamo, amico popolo"). Des musikalischen Aufbaues wegen ist die Szene des ersten Aktes besonders zu rühmen, in der die drei Mädchen vor ihrem Fürsten erscheinen müssen, um sich von ihm begutachten zu lassen. Hier verbindet Galuppi thematisch (überdies durch Wahl der gleichen Takt- und Tonart deutlich zu erkennen) das einleitende Terzett mit der an dritter Stelle stehenden Cavatine der Xunchia, in derselben Weise werden die Nummern 2 und 4 (Sologesänge der Zydda und Kamsi) miteinander verknüpft[122]).

Aus den „Intrighi amorosi" seien ebenfalls ein paar Arienthemen namhaft gemacht: im ersten Akt Rosinas langgesponnenes „La ragazza è come un frutto", zwei verschiedene Gesänge Fioribellos („L'amabile Rosina" und „Fra tutte l'Italiane")[123]) und Auroras einfach gehaltenes „Tutti mi dicono"[124]); im zweiten Akt Cromaticos „Adagio . . . oimè", eins jener Themen, in dem die Pausen fast ebenso wichtig sind wie das, was zwischen den Pausen geschieht[125]). Aus der „Serva per amore" endlich, die den beliebten anapästischen Rhythmus (Arie der Reginella, 1. Akt) und schlichte Dreiklangsmotive (Arien Lindoros und des Barons, 2. Akt) uns noch einmal vor Augen führt, sollen zwei etwas lyrisch gefärbte Arienthemen genannt werden: Rosellinas „Tanto, tanto scioccarella" und des Grafen „Veloce al par"[126]). Beide bieten zwar an sich nichts eigentlich Neues, zeigen aber sehr schön, wie die melodische Linie durch Hinzufügung kleiner Notenwerte gewinnen kann[127]).

2. Introduktion, Chor, Finale.

Es ist sehr lehrreich, die Form der Introduzioni durch die Galuppi'schen Buffoopern hindurch zu verfolgen. Im allgemeinen trifft das, was Engländer von Fischietti sagt, auch für Galuppi zu: an den Außenseiten stehen gewöhnlich Chorabschnitte, dazwischen wird dialogisiert,

---

[121]) Der zweiten Agnesina-Arie „Son le donne poverine" thematisch eng verwandt ist Pasquinos Cavatine „Un marito, oh Dio, vorrei" (Intrighi amorosi, 1. Akt).

[122]) Notenbeispiele aus dem „Inimico delle donne": im Anhang unter Nr. 43—44, 88—90, 108—109, 179—183, 225—226, 234.

[123]) Dieses Loblied auf die Venezianerin wurde für die Wiener Aufführung natürlich entsprechend verändert.

[124]) Man vergleiche damit Auroras zweite, thematisch ähnliche Arie „Non son la prima" (2. Akt), die allerdings nicht im $^3/_4$-, sondern im $^3/_8$-Takt notiert ist.

[125]) Notenbeispiele aus den „Intrighi amorosi": im Anhang unter Nr. 45—46, 91, 123, 184—187, 227—231.

[126]) Man vergleiche damit Ly-Lams bereits erwähnten Gesang in der Introduktion des „Inimico delle donne".

[127]) Notenbeispiele aus der „Serva per amore": im Anhang unter Nr. 47 bis 49, 188, 232—233.

oder es werden einige Hauptfiguren charakteristisch eingeführt [128]). So ist schon die Introduzione des „Conte Caramella" gegliedert: zwei homophone Chorsätze der von der Weinlese kommenden Bauern rahmen eine solistische Partie (Dorina und Ghitta) ein, ohne daß die Taktart (3/8) während des ganzen Stückes geändert wird. Ganz ähnlich liegen die Dinge im einleitenden Jagdchor des „Re alla caccia", während die Introduzione des „Mondo alla roversa" in anderem Zusammenhang gewürdigt werden soll. Doch nur selten war ein Chor als Introduktion vorgeschrieben, weit öfter mußten die Solisten auch diese bestreiten. In der Art, wie das geschieht, zeigen nun Galuppis Buffoopern eine erfreuliche Abwechslung. Auf zwei Personen beschränken sich die Introduzioni des Filosofo (Eugenia und Lesbina), der Nozze (Graf und Gräfin), des Amante di tutte (Dorina und Mingone). Während es sich aber bei den Einleitungen der beiden erstgenannten Werke noch durchaus um Duos handelt [129]), ist die des Amante di tutte in der typischen Introduzione-Form angelegt, wie wir sie oben angedeutet haben. Nur mit dem Unterschied, daß hier an die Stelle des homophonen Chorsingens das Zusammensingen der betreffenden Solisten tritt. So ergibt sich als Normalfall der Galuppi'schen Buffo-Introduktion nach 1760 diese Dreiteiligkeit (Tutti — Solo — Tutti); beteiligt sind daran im Durchschnitt 3, im Höchstfalle 5 Personen. In dieser Weise bauen sich, nach dem Amante di tutte, die Introduzioni folgender Galuppi'scher Buffoopern auf: Marchese villano, Puntiglio amoroso [130]), Partenza, Villano geloso. Zu besprechen bleiben nun noch einige Werke der ersten Periode (Virtuose ridicole, Calamita de'cuori, Diavolessa) und die letzten Opern (Inimico delle donne, Intrighi amorosi), die ein etwas abweichendes Bild zeigen. Die „Virtuose ridicole" werden eröffnet von zwei kurzen homophonen Sätzen, in denen die Männer (Erideno — Gazzetta — Pegasino) den Frauen (Affrodisia — Melibea — Armonica) entgegengestellt werden: also einfach zwei Gruppen, die sich ablösen. Zwischen diesen beiden Chören befindet sich eine längere Rezitativ-Partie, so daß die Introduktion sich nun doch über die ersten zwei Szenen des Librettos erstreckt. Im Gesamtaufbau ähnlich ist die Einleitungsszene der „Calamita", in der die vier Freier im Tempel zur Gottheit der Liebe flehen: zwei Tuttisätze rahmen ein Stück Rezitativ ein [131]). Jedoch wird hier der homophone Chorsatz vorübergehend durch Soloepisoden aufgelockert [132]). Eine besonders interessante Form der Introduktion finden wir in der „Diavolessa". Zwar haben wir es auch hier mit zwei ariosen Teilen zu tun, die einen rezitativischen umschließen, aber sonst ist die-

---

[128]) Engländer a. a. O., S. 409/410.

[129]) Prinzip: zuerst Einzel-, dann Zusammensingen beider Personen. Sonst haben aber die Einleitungen des Filosofo und der Nozze nicht viel miteinander gemeinsam.

[130]) Innerhalb der Einleitungen des Marchese und des Puntiglio wird der Taktwechsel (6/8, 2/4, 6/8) angewendet.

[131]) Hierhin gehört auch die Introduktion der „Tre amanti ridicoli", in der die thematische Verknüpfung besonders zu beachten ist (Notenbeispiel Nr. 60).

[132]) Der Verlauf dieser Introduktion ist kurz folgender: das erste Tuttisätzchen steht in G-moll (2/4-Takt); danach geht es sofort ins Rezitativ (erst Accompagnato, dann Secco) über, Schlußkadenz nach A-dur. In D-dur (3/4-Takt) schließt sich dann das zweite Tuttisätzchen an.

ses Stück doch mit keinem der eben genannten recht zu vergleichen. Nach dem kurzen, ariosen „Ho risolto, voglio andar", an dem Dorina und Giannino beteiligt sind und in dem nur einzeln gesungen wird (G-Dur, $^2/_4$), und nach einem längeren Rezitativ, zu dem bereits Falco hinzutritt, folgt der merkwürdigste Satz dieser Introduktion, das ariose „Se non fossi maritato" (F-Dur, $^2/_4$). Zunächst sieht es fast so aus, als ob Falco einen Sologesang beginnen wollte; das Ganze faßt man jedoch am besten als eine Art von Strophenform auf, wobei die Anfänge der drei „Strophen" thematisch miteinander verbunden sind. Die erste Strophe bestreitet Falco allein, an der zweiten sind alle drei Personen beteiligt, an der letzten nur Dorina und Giannino; ein Zusammensingen gibt es hier überhaupt nicht[133]). Verhältnismäßig frei gebaut sind die Introduzioni der zwei Galuppi'schen Spätopern, beide für Solisten-Quintett geschrieben. Die Introduktion des „Inimico" (G-Dur, $^4/_4$)[134]) beginnt z. B. mit einem Solo des Ly-Lam, und erst dann erfolgt die bekannte Gliederung (Tutti — Solo — Tutti), wobei diesmal allerdings der Mittelsatz aus einem Solo des Si-Sin und einem homophonen Gesang der drei chinesischen Mädchen besteht. Besonders wichtig und in ihrer Art bei Galuppi einzig dastehend ist jedoch die Introduktion der „Intrighi amorosi", die auch textlich ein hübsches Bild bietet. Sie setzt sich zusammen aus zwei größeren Abschnitten, die durch Taktwechsel ($^2/_4$, $^4/_4$) geschieden sind[135]). Der erste Abschnitt, in dem nur einzeln gesungen wird, wird damit beendet, daß Lena ihr Anfangsmotiv wieder aufnimmt. Im zweiten Abschnitt geht es dann lebhafter zu, und es bilden sich jetzt auch kleine Gruppen (z. B. Fioribello-Pasquino, die dem Fulgenzio gegenübertreten); zu einer größeren Vereinigung kommt es aber nicht, alle anderen Personen bleiben selbständig bis zum Schluß. Trotzdem steht gerade diese Introduktion, auch in ihrer Ausdehnung, den Finalebildungen der komischen Oper besonders nahe.

Außerhalb der Introduzioni und der Finales gibt es in den Galuppischen Buffowerken keine eigentlichen, größer besetzten Ensemblenummern; und wenn wirklich einmal ausnahmsweise mehr als drei Solisten zusammenwirken[136]), dann handelt es sich stets um ganz kurze und primitive Stücke, in denen die nackte Homophonie herrscht. Ueber diese allerprimitivste Art der Stimmführung ist Galuppi überhaupt nie hinausgekommen, wenn es galt, mehrere Personen zusammen singen zu lassen. Ein Chor findet in der opera buffa, wie wir schon oben bei den Introduzioni bemerken konnten, nur selten Verwendung. Zu nennen ist da der Chor „Discenda il biondo Nume", der dem 2. Finale der „Virtuose ridicole" vorausgeht, und die Serenata, die Armidoro zu Ehren der Bellarosa in der „Calamita de'cuori" (II, 6) veranstalten läßt. Den ersten Teil dieser Serenade bildet eine dreisätzige Instrumentalsinfonie, daran schließt sich das ausgedehnte Gesangsstück „Bell'aure

---

[133]) Strophe 1 endet in C-dur; Strophe 2 („oh davver siete garbato") beginnt in C- und endet in B-dur; Strophe 3 („Ho a soffrir") geht von B-dur zurück nach F-dur.

[134]) Anfangsthema im Anhang unter Nr. 234.

[135]) Die Haupttonart der Introduktion ist B-dur. In dieser Tonart schließt auch der erste Abschnitt, der zweite beginnt in G-moll.

[136]) Solche Stücke finden sich am Anfang des 3. Aktes der „Tre amanti ridicoli" und im 2. Akt der „Partenza".

che liete" (F-Dur, 3/4)[137]) an, das im mehrmaligen Wechsel zwischen Solostimme und Chor sich aufbaut (wobei diesmal die Solostimme auch aus dem Chor genommen wird). Die Soli sind musikalisch und an Länge immer gleich, während die Chorstrophe sogar textlich unverändert bleibt. Nach einem kurzen Solo der Bellarosa (Rezitativ) wird die Chorstrophe zum Schluß noch einmal wiederholt. Einen etwas bedeutenderen Umfang nimmt der Chor lediglich im „Mondo alla roversa" ein. Die Oper beginnt bereits mit einem Chor der Frauen „Presto, presto alla catena" (C-Dur, 2/4)[138]), einem Stück, das auch im weiteren Verlauf des Werkes eine Rolle spielt. Noch wichtiger aber ist, daß hier mit Hilfe des Chores drei größere Musikkomplexe gebildet werden. Das erstemal gleich am Beginn des 2. Aktes, wo die Versammlung der Frauen zu einer besonders ausgedehnten Szene gestaltet ist (17 Abschnitte), obwohl hier nur mit dem Wechsel von Chor- und Rezitativ-Partien gearbeitet wird[139]).

Bei der zweiten größeren Szene, der Ankunft Ferramontes (II, 4—5), wird daneben noch die selbständige Instrumentalmusik (Marsch, Sinfonia) als Gestaltungsmittel in Anspruch genommen[140]). Das dritte Mal endlich handelt es sich um die Schlußszene des Werkes, die wieder als Wechsel zwischen einfachem Chor und Rezitativ gegeben wird, ohne die Instrumentalmusik zu bemühen (5 Abschnitte).

Die Entwicklung des Finales in der italienischen Buffooper vor Mozart bildet schon für sich einen so fesselnden Gegenstand, daß man sich wundern muß, daß erst im Jahre 1932 Marianne Fuchs[141]) diese Lücke einigermaßen ausgefüllt hat. Diese Arbeit muß hier an erster Stelle genannt werden, daneben behalten für unsere Periode Kretzschmars Logroscino-Studie und Aberts Aufsätze über Piccinni und Paisiello ihre volle Gültigkeit (natürlich nicht zu vergessen sein Mozart-Buch)[142]). Uns genügt es hier festzustellen, daß in Italien bis zum Jahre 1749 — in dieses Jahr fällt bekanntlich die erste erhaltene Buffooper Galuppis — zur Dramatisierung des Finales noch so gut wie nichts

---

[137]) Kopfthema im Anhang unter Nr. 194a. Dieser Serenade, die natürlich bei Nacht vor sich geht, bleibt übrigens auch ein besonderes Bühnenbild vorbehalten.

[138]) Der Chor selbst ist kurz und verläuft in drei ganz kleinen Abschnitten; nach einem Stück Rezitativ der weiblichen Solopersonen wird der Chor noch einmal gesungen.

[139]) Die Chöre haben hier nicht durchweg die gleiche Musik; vielmehr gibt es, dem Text entsprechend, eine Art Hauptrefrain („Libertà, libertà"; G-dur, 6/8), der sechsmal, und eine Art Nebenrefrain („Non so se meglio sia"; D-dur, 2/4), der dreimal erscheint.

[140]) Trotzdem bringt es diese Szene nur auf 7 Abschnitte. Sie schließt interessanterweise mit dem Chor „Presto, presto alla catena", den wir bereits kennen, und beginnt mit dem Gesang der drei Männer „A terra, a terra", der diesem Chor thematisch fast völlig entspricht.

[141]) Marianne Fuchs, Die Entwicklung des Finales in der italienischen Opera buffa vor Mozart (Wiener Dissertation 1932).

[142]) Für Alessandro Scarlattis, Vincis, Leos und Pergolesis Finalebildungen sind grundlegend die opernhistorischen Arbeiten Dents (hauptsächlich in den Sammelbänden der I. M. G.).

getan war. Das gilt sowohl für die textliche als auch für die musikalische Seite der opera buffa; lediglich Logroscinos „Governatore" von 1747 macht eine Ausnahme und steht in dieser Beziehung auf einsamer Höhe [143]). Sonst war man im allgemeinen mit dem bestehenden Formenschatz auch im Finale durchaus ausgekommen; denn die Schlußensembles sind bisher nichts anderes als „mehrstimmige Arien, von den Einzelarien nur durch den volleren Klang abgehoben und vor allem ohne jeden Versuch, die verschiedenen Teilnehmer voneinander zu unterscheiden" [144]). Diese Schlußensembles bei Vinci und Leo hat man daher mit Recht als Arienfinales bezeichnet.

Unsere Aufgabe ist es nun lediglich, den Anteil Galuppis an der Entwicklung des Finales kurz festzustellen [145]). Da ist bereits in seinen frühesten Buffoopern (Conte Caramella, Mondo della luna, Mondo alla roversa) eine außerordentliche Selbständigkeit im Aufbau der Finales zu bemerken, die nichts mit der eben genannten, rein musikalischen Formungsart der Neapolitaner zu schaffen hat. Vielmehr verwendet Galuppi schon von Anfang an mit Vorliebe die Kettenform. Zunächst sind es, dem Umfang nach, verhältnismäßig kleine Stücke; in den späteren Werken werden dann die Finales immer breiter und mannigfaltiger gestaltet. Sehen wir uns einmal die ersten Galuppischen Buffoopern auf ihre Finales hin an, und zwar die beiden ersten Akte; die Ensemblestücke am Schluß des dritten Aktes werden später gesondert besprochen. Zunächst die Finales im „Mondo della luna", die beide von einem Solistenquartett bestritten werden. Während sich davon das zweite Finale noch mit zwei größeren Abschnitten ($^6/_8$, $^2/_4$) begnügt, gliedert sich das erste in vier Abschnitte. Von diesen vier Abschnitten sind formal geschlossen nur der vierte und der zweite: der vierte wird ausgefüllt von einem kurzen, zweiteiligen, homophonen Schlußchor aller Personen; der zweite enthält einen Sologesang (Ecclitico), der zwar im Grunde auch zweiteilig, aber sonst ganz frei gebaut ist. Die beiden anderen längeren Abschnitte sind offen durchkomponiert, besonders reizvoll der dritte Abschnitt, in den an zwei Stellen (kurz hintereinander) einige Rezitativ-Takte des Ecclitico eingeflochten sind. Vereinigen sich im ersten Finale vor dem Schlußchor niemals mehr als zwei Personen zu einer Gruppe (die Solopartien überwiegen natürlich noch durchaus), so schließt bereits der erste Abschnitt des zweiten Quartettfinales mit einem kurzen Gesang aller Beteiligten ab, daneben gibt es hier auch Stellen, an denen die Gruppe der drei Männer (Ecclitico, Buonafede, Cecco) der „Kaiserin des Mondes" Lisetta gegenübergestellt wird. Gerade dieses zweite Finale des „Mondo della luna" ist für uns besonders ergiebig. Der erste Abschnitt, von dem eben schon gesprochen wurde, erhält seine Geschlossenheit hauptsächlich durch die C-Dur-Tonart, die den Anfang und den Schluß bildet, sowie durch die Wiederholung bestimmter kleiner Textphrasen, die auch im wesentlichen mit derselben Musik ausgestattet werden. Erwähnenswert ist in

---

[143]) Vgl. H. Kretzschmar, Zwei Opern N. Logroscinos, in: Gesammelte Aufsätze II, S. 374 ff. (Leipzig, Peters, 1911).

[144]) Abert, Mozart, a. a. O., S. 417/418.

[145]) Literatur über die Lösung des Finaleproblems bei Galuppi: Marianne Fuchs, a. a. O., S. 76—83; Abert, Mozart, a. a. O., S. 455.

dieser Hinsicht vor allem Lisettas Gesangspartie, in der Galuppi motivisch sogar Brücken vom ersten zum zweiten Abschnitt schlägt. Dem zweiten Abschnitt nun liegt als Modell eines jener Sequenzmotive (Oberterz) zugrunde, die wir schon von unserem Notenanhang [146]) her kennen. Es wird zunächst im Wechsel auf die einzelnen Personen verteilt (also noch ganz in der alten Art) und kehrt dann noch zweimal als homophoner Chorsatz wieder, beim zweitenmal mit Coda-Erweiterung. Dazwischen schieben sich zwei kürzere, musikalisch ebenfalls gleiche Soli der Lisetta, so daß sich für den Gesamtbau dieses Abschnitts die rondoartige Form a b a b a ergibt[147]). Mit häufigen thematischen Verknüpfungen wird auch im ersten Finale des „Mondo alla roversa" gearbeitet, einem Terzettfinale, das sich aus fünf Abschnitten zusammensetzt. So beginnt der dritte Abschnitt mit dem Anfangsmotiv des ersten; dasselbe Motiv steht an der Spitze des vierten Abschnitts, hier jedoch variiert. Den zweiten Abschnitt füllt ein Solo des Giacinto aus; das Ganze schließt, wie üblich, mit einem homophonen Satz ab, wobei aber diesmal, dem Inhalt der Szene angepaßt, bis zum Ende zwei verschiedene Texte durchgeführt werden. Das zweite Finale dieser Oper, ein Quartettfinale, läuft dagegen in einem einzigen großen Abschnitt, ohne Taktwechsel, durch; das Interessante an diesem Stück ist, daß es hier gesanglich nur Soli und Tutti gibt, kleinere Gruppen kommen überhaupt nicht vor [148]). Recht reif sind die beiden Finales im „Conte Caramella", die aus 4 bezw. 5 Abschnitten bestehen. Davon wirkt in seiner Knappheit besonders eindringlich das erste, das von Marianne Fuchs besprochen und im Anhang ihrer Arbeit vollständig wiedergegeben ist (im Klavierauszug)[149]). Es sei deshalb hier nur bemerkt, daß auch dieses Stück sowohl formal geschlossene als auch frei durchkomponierte Abschnitte kennt. Bereits aus diesem kurzen Ueberblick über die ersten Galuppischen Buffoopern können wir das eine unbedingt erkennen: daß wir es hier mit einem Musiker zu tun haben, der, wie wenige seiner italienischen Zeitgenossen, einen ausgeprägten „Sinn fürs Theater, für wirksame Szenen" besaß[150]). Nun ist es gerade in Bezug auf die Finales außerordentlich zu bedauern, daß von der Buffomusik der unmittelbaren Vorgänger Galuppis in Venedig nichts erhalten ist, so daß wir eine eventuell vorhandene venezianische Tradition nicht mehr nachprüfen können. Denn so, wie der Fall heute liegt, sehen wir nur, daß plötzlich Galuppi — und das von Anfang an — um 1750 schon recht fortschrittliche Finales schreibt, die sich ganz erheblich und grundsätzlich von den Arienfinales der zum Teil gleichaltrigen Neapolitaner unterscheiden. Auch die Frage, wer eigentlich die Form des Kettenfinales aufgebracht hat, läßt sich mit Sicherheit natürlich nicht beantworten; es zuerst angewendet und ausgebaut zu haben, scheint uns das Verdienst Galuppis in Venedig zu sein. Mit dieser Annahme soll jedoch nicht unbedingt gesagt sein, daß in dieser Richtung ein Einfluß Galuppis auf andere Komponisten bestanden hat, die wenige

---

[146]) Im Anhang unter Nr. 50—63.

[147]) Textlich entsprechen sich nur das dritte und fünfte Glied.

[148]) Das Finale baut sich folgendermaßen auf: S-T-S-T-S-T, also in einem mehrmaligen Wechsel zwischen Einzel- und Zusammensingen.

[149]) Vgl. Marianne Fuchs, a. a. O., S. 80 und Anhang III (S. XII ff.).

[150]) Vgl. M. Fuchs, a. a. O., S. 82.

Jahre danach ähnliche Ziele verfolgten (1753 Jommelli in seinem „Paratajo"; noch etwas später u. a. Piccinni[151]) und Traetta).

Von den Finalebildungen der zeitlich folgenden Galuppi'schen Buffoopern seien vor allem zwei Quintettfinales hervorgehoben: das zweite Finale der „Virtuose ridicole" und dasjenige der „Bagni d'Abano". Das „Virtuose"-Finale bringt es bereits auf sieben, zum Teil allerdings ganz kurze Abschnitte und stellt sogar die selbständige Instrumentalmusik in den Dienst der Kettenform; auch sonst gibt es hier viel des Reizvollen, erinnert sei nur an den ausgesprochenen Mollcharakter des dritten und vierten Abschnitts, wodurch eine gute musikalische Kontrastwirkung erreicht wird. Im allgemeinen überwiegen hier die Gruppengesänge über die Einzelgesänge, desgleichen im „Bagni"- Finale, das sich aber wieder mit 4 Abschnitten begnügt. Während sich in den beiden ersten Abschnitten zwei Gruppen gegenübertreten, die von den zwei Frauen (Lisetta-Rosina) einerseits und den drei Männern (Luciano-Marubbio-Pirotto) anderseits gebildet werden, können wir im dritten, längsten Abschnitt sogar drei Gruppen unterscheiden (1. Lisetta-Rosina, 2. Luciano allein, 3. Marubbio-Pirotto). Ein homophoner Satz à 5 erscheint hier nicht nur als Ausklang, sondern auch schon im zweiten und dritten Abschnitt, so daß daneben die wenigen Soli des Luciano fast völlig verschwinden. Bemerkenswert an diesem Finale ist aber vor allem die Art, wie die einzelnen Abschnitte thematisch miteinander verbunden werden[152]). Mit außerordentlicher Beweglichkeit wird die Kettenform z. B. im ersten, sechsgliedrigen Quartettfinale des „Filosofo di campagna" gehandhabt, in dem der Einzelgesang wieder mehr zu seinem Rechte kommt: hier geht der Musiker ganz dem Sinn des Textes nach, ohne sich in Kleinigkeiten zu verlieren. Fast ebenso lebhaft verläuft das zweite Quartettfinale derselben Oper (Notarsszene). Diesmal kommt Galuppi jedoch mit drei größeren Abschnitten aus, wovon die beiden ersten frei durchkomponiert sind, und nur der dritte (das homophone Schlußtutti) eine geschlossene, dreiteilige Form aufweist. Als Besonderheit dieses Finales ist noch zu vermerken, daß sich zwischen den zweiten und dritten Abschnitt eine kleine fünf Takte umfassende Rezitativ-Partie des Notars schiebt. Nennen möchten wir in dieser Reihe wenigstens noch das sich in einer cantina oscura abspielende zweite Finale (Quartett) der „Diavolessa", das in 7 Abschnitte zerfällt, aber im übrigen recht frei gebaut ist[153]).

In allen diesen Buffoopern bis 1755, die Galuppi bekanntlich auf Goldonische Texte schrieb, sind die folgenden Dinge grundsätzlicher Art zu beachten. Erstens: das Finale bringt, in verhältnismäßig knapper Form, gern eine bestimmte Situation, ein bestimmtes Bild. Zwei-

---

[151]) Ueber die ersten Piccinni'schen Buffofinales vor 1760: vgl. Aberts Aufsatz „Piccinni als Buffokomponist" (jetzt wieder abgedruckt in: Gesammelte Schriften und Vorträge, Halle 1929), S. 359/360.

[152]) Mit dem Taktwechsel tritt gewöhnlich auch Tempowechsel ein; so lauten z. B. die Finaleabschnitte in den „Bagni d'Abano" folgendermaßen: 2/4 Allegro // 3/4 ohne Tempobezeichnung // 4/4 Andante // 6/8 Allegro. Sogar innerhalb desselben Finaleabschnitts wird bisweilen das Anfangszeitmaß später beschleunigt (vgl. z. B. „Filosofo", 1. Finale).

[153]) Etwas gliedernd wirkt hier das periodisierte Motiv „Farfarello", das an zwei verschiedenen Stellen im Finale auftaucht.

tens: das Finale ist niemals für die Handlung des Stückes ganz unwichtig. Drittens: es kommt niemals vor, daß sich die Seriapersonen des Werkes an den beiden ersten großen Buffofinales beteiligen [154]).

Seit 1760 nehmen denn auch in den Galuppi'schen Buffoopern die Finales, verglichen mit denen der ersten Periode, an äußerem und innerem Umfange zu. Als Beispiele mögen uns gleich die beiden großen Finales der ersten Oper dieser Reihe, des „Amante di tutte" von 1760, dienen. An dem ersten Finale ist neu, daß wir es mit einer freien Verbindung von Rondoform und Kettenform zu tun haben. Hier ist ein Einfluß des Piccinnischen Rondofinales, wie es erstmals in der „Buona figliuola" von 1760 ausgebildet war, immerhin nicht unmöglich, obwohl Galuppi niemals ein ganz strenges Rondofinale geschrieben hat. Die rondoartige Form Galuppis, wie sie im ersten Amante-Finale vorliegt, besteht vielmehr darin, daß bestimmte Abschnitte im weiteren Verlauf des öfteren wieder zitiert werden. Hier ist es der Hausherr Don Orazio, der unerwartet in die fröhliche Tafelrunde der ungebetenen Gäste hineinplatzt und nun einige musikalische Phrasen (auf den gleichen Text) ironisch wieder aufnimmt. Geradezu vollendet ist es aber, wie mannigfaltig die wenigen Themen abgewandelt und so Verbindungen von einem Satz zum anderen geschaffen werden. Ebenso meisterhaft in seiner Art ist das zweite Amante-Finale, das wieder einmal in einer camera oscura vor sich geht. Zwar gibt es hier keine ausgesprochen rondohaften Züge, jedoch ist gerade auch dieses Finale thematisch außerordentlich fein durchgearbeitet und den Geschehnissen auf der Bühne aufs innigste angepaßt. Diese Durcharbeitung erstreckt sich nicht nur auf die Singstimmen, die natürlich immer am wichtigsten bleiben, sondern kommt jetzt auch dem Orchester zugute, das in den späteren Galuppischen Finales, über eine bloße Begleitfunktion hinaus, bisweilen etwas selbständiger wird. Hierhin gehören sowohl kleine Orchestermotive, die einem Finaleabschnitt zugrunde liegen (z. B. Amante di tutte, 2. Finale), als auch knappe, der Situationsschilderung dienende Instrumentalbilder (z. B. die in der Ferne vorüberziehende Jagd im Re alla caccia, 1. Finale). „Galuppis weitere formale Fortentwicklung ist aber nicht im Rondo, sondern im Kettenfinale zu suchen. Durch Galuppi wird erst eigentlich die Kettenform zum dramatisch ganz brauchbaren Gebilde, sie vermag sich bei ihm neben dem Rondo auf Grund einer besonderen Anschmiegsamkeit zu behaupten, ja das Rondo zu verdrängen." [155]) Leider ist es uns nicht möglich, die Finalebildungen der nun noch folgenden Galuppischen Buffo-Opern, in denen sich grundsätzlich Neues allerdings nicht mehr ergibt, ausführlich zu behandeln; wir müssen uns vielmehr darauf beschränken, ein paar der besten zu nennen. Da ist das trotz seiner Kürze besonders eindringliche erste Finale der „Tre amanti ridicoli", ein Stück, das schon von Abert hervorgehoben und von Marianne Fuchs [156]) eingehend besprochen wird. Da ist das in einer ganz freien rondoähnlichen Form gestaltete erste Finale des „Marchese villano", da sind ferner die beiden Finales des „Puntiglio amoroso" und vor allem diejenigen der „Par-

---

[154]) Das schönste Muster in dieser Hinsicht bietet „Le nozze", wo das Grafenpaar unmittelbar vor Beginn des zweiten Finales die Bühne verläßt.

[155]) M. Fuchs, a. a. O., S. 78.

[156]) M. Fuchs, a. a. O., S. 79 f.

tenza", die sich gleichermaßen auch durch Handlungsfülle auszeichnen. Die dramatischen Abschnitte werden gewöhnlich frei durchkomponiert, während die solistischen und volkstümlichen Gesänge in eine Liedform gegossen werden. Zu bemerken ist aber noch, daß, neben der erhöhten Anteilnahme des Orchesters, auch die Personencharakteristik sich steigert: und zwar „ist die Charakteristik bei Galuppi nicht mehr bloß formal in der Gruppenanordnung ausgedrückt, sondern sie wird weitgehend musikalisch [157])". Aus der Reihe der letzten Opern sei das zweite Finale des „Inimico delle donne" (Tempelszene) genannt [158]). Daß Galuppi bis zum Schluß das Prinzip des Kettenfinales nicht aufgegeben hat, mag noch das zweite Finale seiner „Serva per amore" von 1773 bezeugen, das sich in 6 Abschnitten aufbaut: $^3/_4$, E-dur // $^2/_4$, E-moll // $^2/_4$, A-dur // $^4/_4$, D-dur // $^4/_4$, E-dur bzw. H-dur // $^2/_4$, E-dur (Tutti).

„Der große Fortschritt gegenüber dem frühen neapolitanischen Kettenfinale besteht nun darin, daß die Wahl der Einzelformen jetzt nicht mehr planlos ist, sondern dem Inhalt des betreffenden Abschnitts entspricht. Die Kettenform ist dadurch besonders innig mit dem Drama verbunden." [159]).

Marianne Fuchs kommt schließlich zu folgendem Resultat: „Von allen Italienern ist es Galuppi vielleicht (mit) am besten gelungen, die wesentlichste Aufgabe des Finales zu erfüllen: den durchkomponierten Aktschluß zu schaffen, der gleichermaßen Drama und Musik vereinigt. Im Gegensatz zu Logroscino, der das Problem von der anderen Seite, von der dramatischen her zu lösen versuchte, gelang es Galuppi von der musikalischen aus, ein fast völliges Gleichgewicht zwischen Handlung und Musik im Finale herzustellen." [160]).

Diesen Worten kann man unbedingt und widerspruchslos beipflichten.

Mit wenigen Sätzen sind die dritten Aktschlüsse bei Galuppi abzumachen. Zum Teil handelt es sich um einen ganz primitiven Chor, zu dem sich als Ausklang des Werkes alle Solopersonen zusammenfinden [161]), zum Teil geht diesem homophonen Schlußensemble noch ein in langsamerem Tempo und anderem Takt gehaltener Abschnitt voraus [162]), in dem sich der letzte Konfliktstoff löst (etwa Bitte um Verzeihung, Versöhnung). Von den sämtlichen anderen Galuppischen Opernschlüssen heben sich die der beiden letzten Werke ab, die aus einem Wechsel von Solo (S) und Tutti (T) bestehen. Geht das dritte Finale der „Serva per amore" schnell und ohne Taktwechsel zu Ende

---

[157]) M. Fuchs, a. a. O., S. 80.

[158]) Besonders lehrreich ist es, im „Villano geloso" die beiden ersten Finales (Galuppi) mit dem hier auch groß angelegten dritten (Gaßmann) zu vergleichen.

[159]) M. Fuchs, a. a. O., S. 78.

[160]) M. Fuchs, a. a. O., S. 82/83.

[161]) Im „Inimico delle donne" sind es zwei kurze homophone Ensemblesätze, zwischen denen ein Stück Rezitativ steht. Bisweilen (z. B. im „Marchese villano" und im „Re alla caccia") wird der Satz vorübergehend durch Soloepisoden aufgelockert. Etwas breiter angelegt ist lediglich der dritte Aktschluß der „Calamita".

[162]) Im „Conte Caramella", in den „Virtuose" und der „Diavolessa" handelt es sich im ganzen sogar um drei Abschnitte.

(S-T-S-T), so ist dasjenige der „Intrighi amorosi" ausgedehnter und bemerkenswerter in der Anlage. Es gliedert sich folgendermaßen:

$^2/_4$-Takt S (Aurora)-T // $^6/_8$-Takt S (Lena)-T // $^2/_4$-Takt S (Fioribello)-T // $^6/_8$-Takt S (Pasquino)-T (im $^4/_4$-Takt). So erhalten wir hier eine Art von Refrainform (4 Abschnitte), wobei sich allerdings textlich sowohl als auch musikalisch genau nur das erste und dritte Tutti entsprechen.

3. Die Rezitative.

Die sonstigen musikalischen Hauptformen der Galuppischen Buffo-Oper, Rezitative und selbständige Instrumentalsätze, können wir verhältnismäßig kurz abmachen, obwohl gerade die Secco-Rezitative neben den Arien den größten Platz einnehmen.

Das Secco-Rezitativ Galuppis ist in der üblichen Art angelegt und unterscheidet sich nicht viel von demjenigen anderer italienischer Zeitgenossen [163]). Gewiß geht es meist sehr lebhaft und mitunter sogar charakteristisch zu und ebenso gewiß ist schon durch das modulatorische Element für Abwechslung gesorgt, aber trotzdem kann man nicht sagen, daß Galuppi auf die Rezitative sonderliche Mühe verwendet hätte. So müssen wir denn auch Aberts Behauptung entgegentreten, daß Galuppi hervorragt in der „sorgfältigen Behandlung des Seccos, die sich namentlich in seiner Vorliebe für scherzhaft bewegte Bässe äußert" [164]). Natürlich gibt es auch solche lebhaften Baßfiguren im Galuppischen Bufforezitativ [165]), aber sie sind äußerst selten; im allgemeinen schreitet der kaum bezifferte Basso continuo in breiten, liegenden Notenwerten vorwärts.

Graziosinos Arie „Son di coraggio armato" (Mondo alla roversa, 2. Akt) ist an dieser Stelle deshalb zu nennen, weil hier mitten im Hauptteil plötzlich etwas Rezitativ den Arienverlauf unterbricht; wichtiger noch ist der Versuch, Rezitativ und Arie miteinander zu verknüpfen. Während sich für das direkte Hinüberführen vom Secco zur Arie in den Galuppischen Buffo-Opern kein Beispiel findet, kommt es mehrfach vor, daß eine Arie sofort ins Secco übergeht [166]). Bei diesen Stücken handelt es sich vorzugsweise um Cavatinen. Die Kadenz des Rezitativs erfolgt in der üblichen Weise, weit weniger häufig sind Halbschlüsse. Unbedingt bemerkenswert ist das tonartliche Verhältnis des Rezitativschlusses zum Arienanfang: hier werden bisweilen mit einer Freiheit ohnegleichen Tonarten unmittelbar nebeneinander gestellt, die durchaus nicht immer nah verwandt sind (Mediante, Submediante). Die Anfänge des Secco-Rezitativs (Sextakkorde) geben dann zu besonderen Ausführungen keinen Anlaß mehr.

Accompagnato-Rezitative sind bei Galuppi sehr selten und werden stets von Streichern allein ausgeführt. Außer denjenigen Bei-

---

[163]) Zum Folgenden vgl. auch Engländer, Fischietti, a. a. O., S. 413—416.

[164]) Abert, a. a. O., S. 454.

[165]) z. B. im Amante di tutte II, 6 (Orazio solo), in der Partenza II, 7 und III, 4 (Tonino solo); eine einzelne Figur z. B. im Marchese villano II, 9.

[166]) Beispielsweise gehen folgende Gesangsstücke direkt ins Secco über: Giacintos „Evviva Rosabella" (Calamita, 2. Akt), das Einleitungsduo des Filosofo, Eugenios „Eccomi a piedi tuoi" (Amante, 1. Akt), Laurinas „Questi labbri" (Partenza, 2. Akt).

spielen, die wir bereits bei der Zusammenstellung der größeren Soloszenen (s. o.) anführen konnten, wissen wir solche nur noch in folgenden Galuppischen Buffo-Opern namhaft zu machen: Virtuose ridicole, Filosofo di campagna, Marchese villano, Intrighi amorosi. In den „Virtuose ridicole" werden Accompagnati für Melibea gebraucht, wenn sie mit Pegasino Sonette deklamiert (I, 8) oder wenn sie mit Gazzetta Tassosche Verse rezitierend ficht (II, 10); im „Filosofo" meinen wir den ganz kurzen Abschnitt (Capocchio und Lesbina), der dem 2. Finale vorausgeht und von ihm nur durch etwas Secco-Rezitativ getrennt ist[167]). Ausgedehnter dagegen ist das Accompagnato-Rezitativ des Giorgino „Son colui che figliuolo", an dem sich später auch Tulipano beteiligt, der dann unmittelbar danach mit einer Arie zu Worte kommt (Marchese villano, 2. Akt). Die parodistische Tendenz zeigt besonders deutlich die Szene in den „Intrighi amorosi", die von dem verkleideten Pasquino und dem furchtsamen Fulgenzio bestritten wird (II, 13): hier geht es aus dem gewohnten Secco (bei den Worten „Che fui Fulgenzio"?) ins Accompagnato über, worauf dann gleich Pasquinos Arie „Per comando di Plutone" folgt. Im allgemeinen kann man sagen, daß Galuppi nur dann das Accompagnato anwendet, wenn es gilt, bestimmte wichtige Textwendungen herauszuheben oder sie parodistisch wichtig zu nehmen.

4. Die Opernsinfonien und die sonstigen kleineren Instrumentalstücke.

Sämtliche Galuppischen Buffowerke werden mit einer Opernsinfonie eröffnet, und sämtliche Buffosinfonien wiederum sind hier noch dreisätzig (Allegro-Andante-Allegro bzw. Presto). Der erste Satz steht gewöhnlich im $^4/_4$- oder $^3/_4$-Takt, während der letzte den $^3/_8$-, $^6/_8$- oder auch $^2/_4$-Takt bevorzugt; der langsame Zwischensatz pflegt im $^3/_8$-, $^2/_4$- oder $^3/_4$-Takt notiert zu sein. Erster und letzter Satz weisen stets sowohl die gleiche Orchesterbesetzung als auch die gleiche Tonart auf. Für die Ecksätze ist die Instrumentation: Streicher, Oboen, Hörner die Regel[168]), während der zartere Mittelsatz meist von Streichern und Oboen oder von Streichern allein (bisweilen auch von Streichern und Flöten) ausgeführt wird. Was die Harmonik betrifft, so steht der langsame Satz überwiegend in der Subdominante der Haupttonart, und nur in zwei Fällen baut er sich auf der Dominante auf[169]). Eine direkte Verbindung der Sätze kommt in den Galuppischen Buffosinfonien mehrmals vor (Halbschluß, unmittelbares Ineinanderübergehen)[170]). Zu erwähnen ist ferner unbedingt die Dynamik, die hier gewöhnlich, ebenso wie in den Arien, überaus sorgfältig bezeichnet ist; man denke nur daran, wie häufig und mit welcher Freude

---

[167]) Das Aufsetzen des Heiratskontrakts wird zunächst durch das Hinzukommen Tritemios gehindert.

[168]) Lediglich in der Brüsseler und Wiener Partitur des „Marchese villano" treten in den Sinfonie-Ecksätzen zu der gewohnten Besetzung noch Trompeten hinzu.

[169]) Eine Ausnahme macht der Mittelsatz der Serenaden-Sinfonie der „Calamita", der die Variante (D-moll) der Grundtonart (D-dur) aufsucht.

[170]) Mondo della luna (I-II); Calamita, Serenade (II-III); Amante di tutte, Wiener Partitur (I-III); Puntiglio (I-II); Re alla caccia (I-III); Marchese villano, Brüsseler und Wiener Partitur (II-III).

am Kontrast forte und piano direkt nebeneinander gestellt werden [171]). Über den musikalischen Grundcharakter der einzelnen Sätze läßt sich in Kürze folgendes sagen: der erste ist in der Regel allgemein und verhältnismäßig unpersönlich gehalten, der zweite rückt das melodisch-kantable Element in den Vordergrund (wobei die unentbehrlichen lombardischen Figuren eine erhebliche Rolle spielen), der dritte endlich bildet den heiteren und volkstümlichen Ausklang des Ganzen (tanz- und marschartige Themen).

Interessanter aber als die Musik ist an den Sinfonien das Problem der Form (insbesondere was die ersten Sätze betrifft), das wir hier freilich nur im Vorübergehen streifen können. Eine ausführliche und gründliche Untersuchung dieses ganzen Fragenkomplexes findet man in zwei neueren Arbeiten Schökels [172]) und vor allem Tutenbergs [173]); auf beide sei an dieser Stelle nachdrücklichst verwiesen. Wir wenden uns zunächst den langsamen Mittelsätzen zu. Trugen diese in der ersten Zeit einen fast nur überleitenden Charakter zur Schau (Halbschlüsse am Anfang und am Ende), „so gelangen sie bald zur Selbständigkeit. Zuerst noch durchaus in der horizontalen Fortspinnungsmanier aus einem Motiv, dann modern periodisiert, bilden sie den lyrischen Ruhepunkt zwischen den bewegten Ecksätzen, ohne sonderlich tief zu sein. In der Form übernehmen sie die Zweiteiligkeit des Liedes, später kommen sie zu einfacher oder erweiterter Dreiteiligkeit. Kontraste werden möglichst vermieden, entsprechend der lyrischen Stimmung; die thematische Periodisierung schreitet schneller fort als in den Ecksätzen" [174]). Für die erste, ältere Art des Zwischensatzes (Überleitung) können wir nur noch zwei Beispiele anführen: die Sinfonien zum „Mondo della luna" und zum „Amante di tutte" (Wiener Partitur); beide zeigen keine feste Form und Tonalität, wohl aber starke Modulation und Mollneigung. Jedoch sind die Sinfonie-Mittelsätze der anderen frühen Galuppischen Buffo-Opern (Conte Caramella, Mondo alla roversa, Virtuose ridicole) bereits fest geschlossen in der Form, ja sogar periodisiert und klar dreiteilig gebaut. Galuppi liebt es hier, den Mittelteil des langsamen Satzes von den beiden anderen dadurch abzuheben, daß er die sonstigen Instrumente schweigen und die Violinen allein spielen läßt [175]); besonders fein und reizvoll ist die Wirkung in den „Virtuose ridicole". Daneben treten, von der Einleitungssinfonie der „Calamita" an, eine Reihe von Mittelsätzen, denen eine zweiteilige Form zugrunde liegt (erweitert a b / a b: Diavolessa, Dresdener Partitur der Tre amanti; einfach: Villano geloso, Intrighi amorosi); jedoch bleiben die dreiteiligen Sätze in der Überzahl.

---

[171]) Größere Orchester-Crescendi sind selten; genannt sei vor allem der Beginn der Filosofo-Sinfonie: über dem 12 Takte durchgehaltenen Orgelpunkt D geht es, stufenweise im D-dur-Dreiklang ansteigend, genau 2 Oktaven in die Höhe; damit verbunden ist ein Crescendo, vom p über mf zum f.

[172]) Heinrich Peter Schökel, Johann Christian Bach und die Instrumentalmusik seiner Zeit (Münchener Dissertation), Wolfenbüttel 1926.

[173]) Friedrich Tutenberg, Die Sinfonik Johann Christian Bachs (Kieler Dissert.), Kiel 1927; ders., Die opera buffa-Sinfonie und ihre Beziehungen zur klassischen Sinfonie, in: Archiv für Musikwissenschaft, Band 8, S. 452 ff.

[174]) Tutenberg, a. a. O., S. 43 und 59.

[175]) Auch der Baß pausiert. Im „Mondo alla roversa" wird der Mittelteil allerdings von Violinen und Viola vorgetragen.

Daß Galuppi seine Vorliebe für unregelmäßige Periodenbildungen (z. B. Fünftaktigkeit) auch hier nicht immer verleugnen kann, ist fast selbstverständlich.

Ebenfalls noch ziemlich kurz pflegt bei Galuppi der letzte „menuettgleiche" Satz zu sein, welcher, ursprünglich aus der Suitenzweiteiligkeit hervorgegangen, nun bereits eine einfach dreiteilige Form angenommen hatte. Die typische Form für Galuppi lautet: a a b a (+ Coda). In dieser Weise sind schon die Schlußsätze der frühen Buffosinfonien angelegt, und so bleibt es bei ihm im wesentlichen bis in seine späte Zeit. Auch hier sind die Themen durchaus periodisiert und meist (analog dem Refrain des französischen Rondos) so gestaltet, daß sie aus zwei gleichen, abgesehen von ihren Schlußtakten identischen Gliedern bestehen, von denen gewöhnlich das erste in der Dominante, das zweite in der Tonika schließt [176]). Eine weitere Entsprechung zum zweiten Satz: auch hier wird gern der Mittelteil durch sparsamere Instrumentation von den beiden anderen abgehoben [177]); dazu spielt er sich meist auf der Dominante ab, gegenüber den Eckteilen, welche die Tonika bevorzugen. Mit der Aufnahme des Rondos in die italienische Buffosinfonie, die von 1760 an erfolgte [178]), hat sich Galuppi sonst nicht weiter befaßt; an dieser Stelle wäre nur der Schlußsatz der Tre amanti-Sinfonie (Form a a ://: b a b' a + Coda) zu nennen, der wenigstens eine Art von Rondoform darstellt [179]). Eine zweiteilige Großform weist lediglich der Schlußsatz der Intrighi amorosi-Sinfonie auf: hier stehen einander zwei gleich lange (38 bzw. 37 Takte), frei entsprechende Teile gegenüber, die durch eine kurze Überleitung (10 Takte) verbunden sind. Wegen ihres nicht ganz klaren Baus sei zum Schluß noch die Dresdener Tre amanti-Sinfonie angeführt [180]).

Am interessantesten ist es aber zweifellos, die formale Entwicklung des ersten Sinfoniesatzes in den Jahren zwischen 1750 und 1780 zu

---

[176]) Vgl. Tutenberg, a. a. O., S. 61. Das Gleiche gilt übrigens auch für die Hauptthemen der langsamen Mittelsätze Galuppis.

[177]) In den „Virtuose ridicole" hören erst die Hörner, dann Oboen, Viola und Baß auf, sodaß am Ende nur noch die beiden Violinen spielen. Sonst aber pausieren die Instrumente gewöhnlich gleich vom Anfang des Mittelteils an. In der Brüsseler und Wiener Partitur des „Marchese villano" (Gesamtbesetzung: Streicher, Oboen, Hörner, Trompeten) wird der Mittelteil, den man eine freie Moll-Variation des Dur-Hauptteils nennen könnte, von Soloflöten und der ersten Violine vorgetragen. In der Mollvariante hält sich auch der Mittelteil der Dresdener Sinfonie zum „Marchese villano" auf, jedoch scheint gerade hier Galuppi als Komponist zweifelhaft.

[178]) Tutenberg, a. a. O., S. 42, 61—63.

[179]) Diese Sinfonie eröffnet die beiden Wiener und die Wolfenbütteler Partitur der „Tre amanti" sowie auch die Dresdener Partitur des „Amante di tutte".

[180]) Der Schlußsatz beginnt mit 4 Takten der beiden Violinen allein; es folgen 5 Takte volles Orchester, die gleich wiederholt werden. Dann hört man 32 Takte lang nur die beiden Violinen, und zwar in einem Satz, der sich hauptsächlich auf der Dominante hält. Dies wäre an sich der gegebene Mittelteil, wenn jetzt irgendeine Wiederholung des ersten käme. Dem ist aber nicht so. Denn was nun noch folgt bis zum Schluß (26 Takte mit vollem Orchester), kann auf Selbständigkeit kaum Anspruch erheben: es ist ein mit Crescendo verbundenes Hinaufrücken um 1½ Oktaven und eine längere Coda.

verfolgen. Auch hier können wir wieder auf die besonders eingehenden Studien Tutenbergs [181]) verweisen und uns darauf beschränken, die Hauptlinien nachzuzeichnen. Den Ausgangspunkt bildet der „Kritische Musicus" Scheibes, der zwei Formen kennt: ohne Reprise durchlaufende Sätze und solche mit gewissen Klauseln. Während die erste Art belanglos bleibt, ist die zweite für uns sehr wichtig. „Den zweiten Teil (dieser letztgenannten Form) fängt man hierauf wieder mit der Haupterfindung an und richtet sich in der Ausführung derselben auf das genaueste nach der Beschaffenheit und den Gedanken des ersten Teiles [182])", der gewöhnlich auf der Dominante schließt. Diese einfache Zweiteiligkeit des Suitensatzes stellt die Grundlage dar für die weitere Entwicklung des Sinfoniesatzes. Von den vier Formtypen, die Tutenberg unterscheidet, interessiert uns hier vor allem die sogenannte Suitensinfonie, welche ja auch italienischer Herkunft ist und „selbständig zur Ausbildung eines embryonalen Sonatensatzes in der Sinfonie führt." Die weitere Entwicklung der Suitensinfonie geht nun — nach Tutenberg [183]) — folgendermaßen vor sich: zwischen den beiden Teilen erscheint, unter dem Einfluß des Konzerts, eine schwächer besetzte Episode (2 Violinen und Viola), ohne Kontrast, meist aus dem Hauptgedanken entwickelt. Kurze Zeit hält sie sich in derselben Tonart, dann nimmt sie bald die Dominantfunktion aus dem Anfang des zweiten Teils herüber. Damit entsteht ein schwacher Gegensatz zum Hauptgedanken. Der zweite Teil gibt nun seine besondere Selbständigkeit auf und wird zur bloßen Wiederholung des ersten. Die unentwickelte Episode ist nichts anderes als eine Art von Anhangstrio zum Hauptgedanken. Da auf diese Weise aber die Symmetrie empfindlich gestört war, mußte das Anhangstrio (concertino) nun auch in den zweiten Teil aufgenommen werden. So ist sehr bald das Schema: a a' a a' fertig. Nachdem dann der Dualismus von Haupt- und Nebenthema immer stärker geworden war — unter fortschreitender thematischer Periodisierung bildet sich aus dem Anhangstrio eine selbständigere Gruppe heraus, die sich tonal, melodisch, rhythmisch, instrumental in Gegensatz zum Hauptgedanken stellt —, kommt der erste Sinfoniesatz schließlich zur Form a b a b. Daneben laufen die Ansätze zur Ausbildung der Durchführung. Schon früh wird zwischen Exposition und Reprise eine kurze Episode (meist 4—6 Takte) eingeschoben, der irgendein untergeordnetes Motiv des Hauptgedankens zugrunde liegt. Hier, in dieser unscheinbaren Episode, ist der Keim jeder späteren motivischen Durchführungsarbeit zu suchen. Häufig begegnen uns auch erste Sinfoniesätze, die nach der dreiteiligen Liedform a b a (einfach oder erweitert) gebaut sind, wobei b die Dominantregion bevorzugt, ohne deshalb immer als Kontrast zu a gebildet zu sein.

In diese Zeit der Gärung also, des Durcheinander und Nebeneinander vieler Formen, des Übergangs vom Alten zum Neuen gehören

---

[181]) Tutenberg, a. a. O., S. 44 ff.

[182]) Scheibe, Kritischer Musicus (1739), S. 628, zitiert bei Tutenberg, a. a. O., S. 45.

[183]) Tutenberg, a. a. O., S. 47 ff.

auch Galuppis erste Sinfoniesätze[184]). Einige wenige Andeutungen über diesen Gegenstand müssen hier genügen. Während in der Mondo della luna-Sinfonie der ganze Satz noch aus dem einen Kopfthema herausgesponnen wird, haben wir es z. B. bei der D-dur-Sinfonie zum „Conte Caramella"[185]) mit der zweiteiligen Großform zu tun, die aber noch recht primitiv ist (etwa so, wie Scheibe sie definiert). Ein zum Hauptgedanken gegensätzlich gehaltenes Thema ist hier gar nicht vorhanden; das Anfangsmotiv erscheint zu Beginn des zweiten Teils, wie auch schon vorher im 17. Takt, in der Dominante. Dagegen besitzt die Mondo alla roversa-Sinfonie, im Grunde ebenfalls zweiteilig, bereits am Ende des ersten Teils eine jener schwächer besetzten Episoden, wie wir sie oben kennen lernten: hier sind es 8 Takte, von den beiden Violinen allein bestritten; ganz ähnlich liegt der Fall z. B. auch in der Einleitungssinfonie der „Calamita de'cuori"[186]). In der G-dur-Sinfonie der „Nozze" steht zwischen Exposition und verkürzter Reprise (das Anfangsmotiv tritt wieder in der Tonika ein!) ein verhältnismäßig ausgedehntes Mittelstück, das durchführungshafte Züge aufweist und schließlich 17 Takte vor Beginn der Reprise in ein Solo der beiden Violinen mündet. Klar dreiteilig ist die Diavolessa-Sinfonie, in der die beiden Eckteile auf der Tonika dem vorwiegend dominantischen Mittelteil gegenübertreten[187]); die Reprise ist ganz frei und bringt ebenso motivische Elemente des Mittelteils, wie dieser solche der Exposition aufgenommen hatte. Man sieht: die ganze Entwicklung, insbesondere was die Fragen des zweiten Themas und der Durchführung betrifft, ist noch stark im Fluß, ja eigentlich erst im Entstehen begriffen; wirklich kontrastierende Gedanken gibt es nicht, auch die von Schökel und Tutenberg gerade bei Galuppi beobachteten Oboensoli zweiter Themen können (wenigstens für seine Buffosinfonien) eher als Ausnahme gelten. Daß die Fortspinnung mitunter harmonische Reize birgt, bemerkt schon Tutenberg.

Die Galuppi'schen Buffosinfonien nach 1760 bringen formal nichts grundsätzlich Neues mehr, trotzdem seien ein paar von ihnen kurz erwähnt. Die ohne Reprise durchlaufende Amante di tutte-Sinfonie der Wiener Partitur weist nach Stil und Anlage (nicht nur des ersten Satzes, sondern des Ganzen) in eine frühere Zeit zurück; ob sie überhaupt von Galuppi stammt, bleibe dahingestellt. Bemerkenswert ferner die Sinfonien zu den „Tre amanti" (Dresdener Partitur) und zum „Villano geloso", die mit einer Fülle von kleinen, immer neuen Motiven arbeiten, was zweifellos die Durchführung ersetzen soll, mit der Sonatenform jedoch nichts zu tun hat. Die Entwicklung eines zweiten Themas im ersten Sinfoniesatz geht über den „Re alla caccia"[188]) zu den späten

---

[184]) Ueber Galuppis Sinfonien speziell: Tutenberg, a. a. O., S. 120—122, Schökel, a. a. O., S. 97/98. Vgl. auch Engländer, Fischietti, a. a. O., S. 416/417.

[185]) Derselben Sinfonie begegnen wir wieder als Einleitung der Berliner Partitur von Fischiettis „Ritornata di Londra" (Notenbeispiel bei Engländer, a. a. O., S. 332).

[186]) Hier sind es 16 Takte oder besser gesagt 2×8 (genaue Wiederholung, nur die Rolle der beiden Violinen wird vertauscht).

[187]) In der Partenza-Sinfonie spielt sich der dominantische Mittelteil fast ganz in Moll ab.

[188]) Hier setzt sich schon das viertaktige Kopfthema aus zwei kontrastierenden Gliedern zusammen.

Buffoopern. Die Inimico-Sinfonie bringt kurz vor dem Eintritt der Reprise ein zum Hauptgedanken wirklich kontrastierendes Thema, das gleich zweimal hintereinander (jedoch nur an dieser Stelle) erscheint. Schließlich die Intrighi-Sinfonie, in der eine Art zweites Thema, durch eine Generalpause vom Vorhergehenden abgetrennt, im 41. Takt (in der Reprise entsprechend im 83. Takt) einsetzt. Das Problem der Durchführung kommt über verhältnismäßig primitive Anfänge nicht hinaus. Im allgemeinen bleibt — diese Beobachtung Tutenbergs [189]) können wir vollauf bestätigen — die Form des ersten Satzes bei Galuppi noch etwas konventionell.

Außer den Einleitungssinfonien gibt es in den Galuppischen Buffoopern dann noch eine Reihe kleinerer selbständiger Instrumentalstücke, Sinfonien [190]) und Märsche, die stets irgendwie in Verbindung mit dem Text stehen. Sie alle sind recht kurz, zweiteilig (a a'), bisweilen auch dreiteilig (a b a) angelegt oder einteilig durchlaufend, musikalisch jedoch von nicht allzu großer Bedeutung. Es genügt daher, diese Sätze hier zusammenzustellen. Die Instrumentalstücke des „Mondo alla roversa" nannten wir bereits in anderem Zusammenhang; besonders wichtig werden solche kleinen Sinfonien aber im 2. Akt des „Mondo della luna". An selbständigen Märschen gibt es: einen im „Marchese villano" (F-dur, 2. Akt), zwei thematisch verwandte im „Puntiglio amoroso" (D-dur und F-dur, 2. Akt) und einen in den „Intrighi amorosi" (F-dur, 2. Akt). Eine andere Gruppe bilden diejenigen Instrumentalstücke, die entweder dem Beginn eines Finales unmittelbar vorausgehen oder in das Finale selbst hineingebaut sind. Hierhin gehören der zweite der eben erwähnten Puntiglio-Märsche, der dem 2. Finale, und die D-dur-Sinfonie des „Re alla caccia", die dem Schlußchor des dritten Aktes vorangestellt ist; hinzuweisen ist aber vor allem auf das 2. Finale der „Virtuose ridicole" und das 1. Finale des „Inimico delle donne". In den „Virtuose" bildet eine G-dur-Sinfonie den zweiten Abschnitt des Finales (63 Takte), während eine D-dur-Sinfonie (31 Takte) den musikalischen Komplex kurz vor dem Finale abschließt; das genannte Finale des „Inimico" wird eröffnet durch einen Marsch in D-dur, und den vierten Abschnitt stellt ein 13 Takte umfassendes Instrumentalstück in C-dur (Maestoso) dar [191]).

5. Die Ballette.

Ganz ohne Tanz kam eine venezianische Buffooper der Galuppi-Zeit kaum aus. Die Namen der Tänzer erscheinen gewöhnlich schon vorn im Textbuch gedruckt, die Ballette werden in den Zwischenakten aufgeführt, und zwar il primo ballo zwischen erstem und zweitem, il secondo ballo zwischen zweitem und drittem Akt [192]). Leider wurde die

---

[189]) Tutenberg, a. a. O., S. 122.

[190]) Hierhin gehört auch, als Ausnahme, die bereits erwähnte Serenadensinfonie in der „Calamita" (2. Akt).

[191]) Zu nennen ist hier auch noch die vom Textbuch geforderte, nur in der Wolfenbütteler Partitur der „Nozze" enthaltene Instrumental-Contradanza (G-dur, 24 Takte), die sich unmittelbar vor dem Schlußchor des Werkes befindet.

[192]) In den Braunschweiger Textbüchern allerdings erscheint die Bemerkung „Siegue il ballo" immer erst am Schluß des 3. Aktes, d. h. am Schluß der ganzen Oper.

Ballettmusik, mit der sich die größeren Meister wohl nicht abgaben, niemals in die Partituren aufgenommen, so daß diese ganze Seite für uns verloren ist. Dagegen können wir uns, auf Grund eben der erhaltenen Textbücher, wenigstens ein schwaches Bild machen von dem Inhalt und der Szenerie der Ballette (obwohl natürlich auch hier jede neue Aufführung in einer anderen Stadt immer wieder neue Stoffe mit neuen Dekorationen brachte). Eine unmittelbare Beziehung der balli zur Handlung der Oper kommt vor (z. B. in den Originallibretti des „Arcifanfano" und des „Mondo della luna"), ist jedoch nicht häufig. Bisweilen wird im Ballett an die gerade vorangegangene Szenerie der Oper angeknüpft: etwa im „Puntiglio amoroso", in dem nach Schluß des 2. Aktes in demselben Garten „un ballo di giardinieri ed altri caratteri" dargestellt wird. Sehr oft findet sich in den Textbüchern überhaupt nur die Bezeichnung „Scena per il ballo", ohne nähere Bestimmung. Stoffe und Schauplätze aus der griechischen Sage (z. B. il monte Parnaso)[193]) sind beliebt, auch Verwandlungen innerhalb des gleichen Balletts sind anzutreffen[194]). Ebensowenig fehlen Bilder aus dem Soldatenleben, für welche gern Vertreter fremder Nationen bemüht werden[195]). Zum Schluß seien noch die beiden Ballette der „Serva per amore" hervorgehoben, die sich vor einer ganz verschiedenen Szenerie (Borasca di mare bzw. Montuosa ovvero villaggio) abspielen; als deren Inhalt ist lediglich angegeben: Il soccorso improvviso bzw. Li sposi gelosi.

6. Die Instrumentation.

Ueber die Orchesterbesetzung in den Sinfonien sprachen wir bereits; ganz ähnlich liegt der Fall bei den Arien, die Galuppi am liebsten von Streichern allein oder aber von Streichern, Oboen und Hörnern begleiten läßt. Alle anderen Besetzungen (Streicher, Oboen; Streicher, Hörner; Streicher, Flöten; Streicher, Flöten, Hörner) kommen nicht so häufig vor. Trompeten sind in den Gesangsnummern nur ausnahmsweise zu finden[196]). Ueber die Verwendung der Instrumente in den Galuppi'schen Buffoopern ist schnell das Notwendigste gesagt. Die Hauptträger des Geschehens im Orchester sind die ersten Violinen, die gerade bei Galuppi höchst beweglich und „redselig" sind; die zweiten Violinen beschränken sich im wesentlichen darauf, im Unisono, in Terzen oder Sexten mitzugehen. Dagegen folgt die Viola hier noch stets dem Baß. Wenig selbständig sind auch die Bläser behandelt. „Oboen und Flöten tun selten etwas anderes, als daß sie die Melodie der Violinen verstärken, bald in der Oktave, bald im Einklang, bald mit ebendensel-

---

[193]) Il filosofo di campagna (Originallibretto), erstes Ballett. In dem Braunschweiger Textbuch des „Mondo alla roversa" wird die Andromeda-Sage (Kampf des Perseus mit dem Ungeheuer) als Inhalt des Balletts gebracht.

[194]) z. B. Il povero superbo, erstes Ballett: giardino d'Armilla, che si trasforma in bosco e spiaggia deserta.

[195]) z. B. Il puntiglio amoroso, erstes Ballett; Il marchese villano (Libretto Mantua 1771), erstes Ballett: un accampamento di Polacchi ed Ottomani alleati. Das zweite Ballett des Villano geloso (Originallibretto) bringt einen Tanz der matalotti Olandesi e Calabresi.

[196]) Ganz von selbst ergibt sich der Gebrauch der Trompete z. B. in Saraccas Arie „Vada, vada il trombettiere" (Calamita, III, 2).

ben, bald mit vergrößerten und haltenden Noten, doch immer so, daß sie Wendungen der Hauptmelodie beibehalten“ [197]). Die Hörner haben, obwohl sie gar nicht mal selten gefordert werden, musikalisch kaum etwas Bedeutsames oder Charakteristisches [198]) zu sagen und beschränken sich auf Füllstimmen, Haltetöne und signalartige Wendungen in der Naturskala (sie wurden in den verschiedensten Stimmungen gebraucht). Längere ausgesprochene Bläsersoli begegnen uns in den Gesangsstücken fast nie. Der Fundamentbaß endlich tritt als zweite Instrumentengruppe (Cello, Kontrabaß, Viola, Cembalo, auch das Fagott dürfte bisweilen als Baßverstärkung hinzugetreten sein) der ersten (Violinen, Oboen) gegenüber; diese primitive Zweistimmigkeit bildet den Normalfall der Galuppi'schen Arienbegleitung und ist deshalb notwendigerweise auf das Cembalo angewiesen. Engländer [199]) hat also im ganzen durchaus recht, wenn er den Satz Galuppis — und das gilt nicht bloß für den Vergleich mit demjenigen Fischiettis — „dürftig“ nennt. Auch in der Instrumentation gehört Galuppi eben noch ganz der älteren Generation von Buffokomponisten an [200]).

---

[197]) Hiller, Wöchentliche Nachrichten 1769, 24. Stück, zitiert bei Tutenberg, a. a. O., S. 75.

[198]) Lediglich im Jagdmilieu des „Re alla caccia“ kann man von einer charakteristischen Verwendung der Hörner sprechen.

[199]) Engländer, a. a. O., S. 421.

[200]) In den späteren Buffoopern liebt es Galuppi gelegentlich, die instrumentale Linie in zwei Gruppen aufzuteilen (z. B. Streicher gegen Bläser); man sehe sich daraufhin etwa an die Kopfthemen der Sinfonien zum „Villano geloso“ und zu den „Intrighi amorosi“, sowie die Behandlung einiger Arienritornelle im 2. Akt der „Partenza“ (Robertos Arie „Quest'occhio di Scipione“, Toninos Arie „Sotto il braccio l'amorosa“).

Anhang I.

Urteile über Galuppi, insbesondere als Buffokomponist (Auswahl).

Burney 1770.

Donnerstag, den 16. August: Der Besuch, den ich heute früh bei Herrn Galuppi ablegte, dauerte lange und war nützlich und unterhaltend. Ich freute mich, als ich ihn sah, daß die Zeit der Person dieses vortrefflichen Komponisten so sehr geschont hatte, als seines Genies. Er ist noch immer lebhaft und munter, und kann dem Anscheine nach noch manche Jahre die Freunde der Musik ergötzen. Sein Charakter und sein Umgang sind natürlich, offen und angenehm. Er ist klein und hager von Person, hat aber ein edles Ansehn. Er war so gütig, mich der Sgra. Galuppi vorzustellen und mir sein Haus zu zeigen, wo ich ein vortreffliches Gemälde von einem schlafenden Kinde von P. Veronese sah, welches lange Zeit ein Familienstück seiner Frau gewesen war; hierauf führte er mich in seine Studierstube, worin nur ein Clavichord stand, und wo er, seinem Ausdrucke zufolge, Papier verdürbe. Seine Familie ist sehr stark gewesen, allein seine Kinder sind alle, drei oder vier ausgenommen, wohlverheiratet. Er hat das Ansehn eines guten Hausvaters, und man schätzt ihn in Venedig sowohl wegen seines Charakters im Privatleben, als seiner Talente wegen, hoch. Er ragt auch unter dem gegenwärtigen Geschlechte der Musiker in Venedig (wovon ich Sacchini ausnehme) so sehr hervor, wie ein Riese unter den Zwergen. Auf mein Bitten war er so gütig, mir ein noch unbekanntes Stück von seiner Komposition als ein Angedenken und Zeichen seiner Freundschaft zu versprechen. Ich zeigte ihm meinen Plan, und wir sprachen darüber, wie auch über die Musik und Musiker sehr vertraulich und mit ähnlichen Gesinnungen. Seine Beschreibung der guten Musik däucht mir vortrefflich und ist, so kurz sie auch ist, sehr fruchtbar. Sie besteht, sagt er, aus vaghezza, chiarezza e buona modulazione. Er und Sgr. Latilla sagten mir, unter vielen andern Nachrichten, die Namen aller großen Meister in den Conservatorien, und hatten Geduld genug, mich sie aufschreiben zu lassen. Beide Männer belehrten mich, daß die Kosten der Konservatorien, was die Musik betrifft, sehr unbeträchtlich sind, indem man nur fünf oder sechs Lehrer für den Gesang und die verschiedenen Instrumente in jedem hat, und die älteren Mädchen die jüngeren unterrichten. Der Maestro di Capella tut selten mehr als komponieren und dirigieren; zuweilen schreibt er auch wohl die Cadenzen auf und ist gewöhnlich bei der letzten Probe und ersten öffentlichen Aufführung. Sgr. Galuppi schien hier, selbst im Sommer, wenn keine Opern sind, genug zu tun zu haben; denn er ist Maestro di Capella von S. Markus sowohl als an dem Incurabili. Er hat jährlich 100 Zechinen als Privatorganist der Familie Gritti, und er ist auch Organist an einer anderen Kirche, deren Namen ich vergessen habe. Er verdient gewiß alles, was man hier für ihn tun kann, denn er ist einer von den wenigen übrigen Originalgenies der besten Schule, die vielleicht je in Italien war. Seine Kompositionen sind stets voll Genie und Natur, und ich kann hinzufügen, daß er ein guter Kontrapunktist und Freund der Poesie ist. Das erste zeigt sich in seinen Partituren, und das andere in den Melodien, die er auf Texte setzt, worin der Ausdruck seiner Musik allemal den Gedanken des Dichters entspricht, und ihn sogar oftmals hebt.

(Tagebuch einer Musikalischen Reise, Hamburg 1772, S. 130—133.)

Marpurg 1759.

Der Herr Galuppi besitzt die vortrefflichsten Gaben der Natur, zwar nicht, neue Ideen zu erschaffen, sondern die schon vorhandenen zusammenzusetzen und durch einige Favoritförmelchen des Geschmacks der Zeit aufzustutzen. Er schreibet viel und flüchtig. Wäre derselbe zur regelmäßigen Komposition angeführt worden, eine Sache, die seit langer Zeit in Italien nicht mehr Mode ist, so würde er sich zwar vielleicht niemals zu dem Range eines Graun oder Hasse geschwungen, aber doch den Ruhm eines untadelhaften Komponisten erworben haben. — Ich kenne Liebhaber, die lieber eine Ode vom Herrn Capellmeister Graun als eine ganze Oper von Galuppi hören würden.

(Kritische Briefe über die Tonkunst, Band 2, S. 171.)
(Kritische Briefe über die Tonkunst, Band 1, S. 19.)

Ernst Ludwig Gerber 1790.

Seine Opern gehören größtentheils zur komischen Klasse, zu welcher sich sein Talent besonders neigte und in welcher er sich durch hervorstechende Gemälde und drolligste Einfälle allgemeinen Beyfall zu erwerben wußte. Doch fehlt es auch seinen ernsthaften Opern und Kirchensachen nicht an feurigen und ausdrucksvollen Arien und Chören.

(Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler, Leipzig 1790.)

Allgemeine Musikalische Zeitung 1804 (S. 238—239).

Galuppi, weit größer als seine Vorgänger, hat äußerst simpeln und lieblichen Gesang, reiche Erfindung, ungekünstelte Modulation und herrliche Harmonie. Seine Instrumentalbegleitung ist nicht tosend, nicht die Menschenstimme übertäubend, auch nicht einschläfernd für die Instrumentisten; sondern so vortrefflich gewählt, so der Natur der Instrumente angemessen, daß, so einfach die Noten sind, sie doch nur ein Meister ganz heraus bringen kann. Galuppi hat tiefes Schönheitsgefühl; er war daher meist ein treuer Dolmetscher des poetischen Textes. Was der Dichter sprach, das sprach er ihm in Einfalt des Herzens nach. Daher sehen seine Partituren so leicht aus; daher findet man so oft bei ihm, wie er mit einer einzigen Note oder doch mit wenigen Noten eine Hauptempfindung auszudrücken sucht.

(Chr. Fr. D. Schubart, Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst, in: Schubarts gesammelte Schriften, Band 5, S. 53—54.)

Paul Scudo 1857.

Galuppi war ein lebhafter Mann voller Geist und Gemüt. Sein schlanker Wuchs, sein kleines, feines, weißes und knöchernes Gesicht stach unter seiner zahlreichen und schönen Familie hervor. Von den jungen Schülerinnen der Incurabili angebetet, von der vornehmen Welt gesucht, die er durch seine witzigen Einfälle und durch ein bewunderungswürdiges Klavierspiel ergötzte; umgeben von Wohlstand und hoher Achtung sich erfreuend, lebte Galuppi glücklich bis in sein höchstes Alter die Heiterkeit, il brio und das Feuer bewahrend, das seine Kompositionen charakterisiert. Galuppi hat ernste Opern, Oratorien, verschiedene religiöse Musikstücke für die Kapelle von St. Marko und vor allem eine beträchtliche Anzahl komischer Opern geschrieben, in welcher Gattung seine lachende und leichte Einbildungskraft sich besonders wohl gefiel. Nicht als ob der Unterschied der Gattungen in den Werken Galuppis streng festgehalten wäre, und der Stil seiner Oratorien und seiner ernsten Opern sich z. B. sehr von dem seiner komischen Opern unterschiede; in seiner ganzen Musik herrscht vielmehr, wie in den Bildern Tiepolos, seines Landsmannes und Zeitgenossen, eine Art hellen und lächelnden Lichtes, das nicht immer im Einklang mit der Würde des Gegenstandes

steht. Das komische und das gemischte Genre war es also, was dem heitern Buranello vorzugsweise gelang.

(Der Chevalier Sarti oder musikalische Zustände Venedigs im 18. Jahrhundert, deutsch von Otto Kade, Dresden 1858, S. 238.)

Oscar Chilesotti 1882.

Galuppi fu uno dei compositori più originali d'Italia: dotato d'un brio, d'una vivacità che conservò fino in vecchiezza, egli ha saputo infondere a'suoi canti un estro, uno spirito, una novità che lo rendono eminentemente distinto fra i maestri veneziani. Galuppi non brilla per la forza dell'armonia, ma le forme graziose e la naturalezza delle sue melodie gli ottennero una celebrità che resistette lungamente ai capricci della moda. Se per le rivoluzioni svoltesi nella musica teatrale le sue opere disparvero dalla scena, esse riusciranno però sempre modelli perfetti del genere comico.

(I nostri maestri del passato, Mailand 1882, S. 117.)

Francesco Vatielli 1928.

L'opera comica veneziana, quale nella produzione del Galuppi si rivela, ha caratteri per molti riguardi diversi di quella coeva dei maestri napoletani. È più accurata, più fine, più polita e nei suoi mezzi tecnici più complessa. L'aderenza cosi immediata dell'espressione musicale con quella del testo, che risultava tanto evidente nella migliore opera pergolesiana, troppo spesso manca. La melodia del Galuppi porta accentuate le stigmate dell'estemporaneità e dell'improvvisazione: piuttosto che ricercare una penetrazione psicologica, mira a compiacere con la vivacità dei ritmi e con la semplicità elegante dell'Aria, qualità codeste che il Galuppi aveva manifestato già in modo cosi singolare nella sua produzione cembalistica. Altra sua caratteristica consiste nell'uso dell'orchestra come elemento integrativo del dramma. La relativa difficoltà dell'esecuzione strumentale fu non ultima causa degli scarsi riflessi che la sua musica ebbe nella scuola napoletana.

(Materia e forme della musica, Band 2, Bologna 1928, S. 240—241.)

Edward J. Dent.

Galuppi's principal claim to remembrance rests on his comic operas, in which he showed himself fully worthy of his more celebrated collaborator, Goldoni. His melody, though attractive, is not strikingly original; but he had a firmer grasp of harmony, rhythm and orchestration than most of his Italian contemporaries. He is also important for his contribution to the development of the concerted finale, being apparently the first composer to extend the final ensemble of Leo and Logroscino into a chain of five or six clearly defined movements, in the course of which the dramatic action can be said to progress. He did not, however, realise the value of gradually increasing the number of persons singing; and his finales compared with Mozart's show little feeling for the imposing effect of a well-managed musical climax, although they certainly are a great advance on anything that had been attempted before.

(Aus dem Artikel „Galuppi", in: Grove's Dictionary of Music and Musicians, Band II, 3. Aufl., London 1927.)

Anhang II.

Philologisch-kritischer Vergleich verschiedener Textbücher und Partituren derselben Werke (Auswahl).

1. Il mondo della luna.

A. Original-Textbuch (Goldoni-Gesamtausgabe, Band 27, Venedig 1929).

B. Textbuch Braunschweig 1760 (italienisch-deutsch).

C. Dresdener Partitur.

Akt, Szene	A	B	C
I, 5	Arie des Ernesto „Begli occhi vezzosi dell'idolo amato"	Arie des Ernesto „Più della sorte irata non temo"	Arie des Ernesto „Grandi e ver son le mie pene"
I, 7	Arie der Flaminia „Ragion nell'alma siede regina dei pensieri"	wie A	Arie der Flaminia „Se il padre m'inganni nel darmi speranza"
II, 6	Arie des Ernesto „Qualche volta non fa male il contrasto ed il rigore"	Arie des Ernesto „A quelle luci amate presenterà fra poco"	wie B
II, 11	Arie der Flaminia „Se la mia stella si fa mia guida"	Arie der Flaminia „Allo splendor di quelle care pupille belle"	wie B
III, 3	Arie der Flaminia „Ah pur troppo il nostro core che mal regge i propri affetti"	Arie der Flaminia „Ritorna, si ritorna al primo tuo sentiero"	wie B
III, 4	Arie der Lisetta „Quando si trovano le basse femmine"	Arie der Lisetta „Non voglio affanni al core, non vuò pensar a guai"	wie B

Die Wolfenbütteler Partitur bringt in I 5 außerdem noch die Arie „La mia tiranna sorte crudele", wecle in die Arie „Grandi e ver" hineingeheftet ist; sonst entspricht sie genau der Dresdener Partitur.

2. La calamita de'cuori.

A. Original-Textbuch (Goldoni-Gesamtausgabe, Band 28, Venedig 1930).

B. Textbuch Leipzig 1754 (italienisch-deutsch).

C. Wiener Partitur.

Akt, Szene	A	B	C
I, 4	Arie der Bellarosa „Donne belle che bramate"	Arie der Bellarosa „Il vedersi più d'un core"	wie A
I, 7	Arie der Bellarosa „Quel bel valor m'accende"	wie A	2 Arien der Bellarosa a) „Maledetta gelosia, gran malanno", B-dur. b) „Voglio stare in allegria", F-dur. Textliche Beziehung zwischen a und b vorhanden.
II, 2			Arie des Armidoro „Eran di quei begli occhi" fehlt in der Partitur
II, 6		Diese Szene (Serenade) fehlt hier ganz	
II, 10	Arie der Bellarosa „Vi son certi innamorati"	wie A	Arie der Bellarosa „Bella cosa è far l'amore"
III, 6			Arie des Pignone „Questo è il duol ch'io sentirei" fehlt in der Partitur
III, 7	Duett Giacinto-Bellarosa beginnt „Ho nel core . . . un non so che"	Duett Giacinto-Bellarosa beginnt hier „Dir vorrei, ma poi non so"	wie A

3. Le nozze.

A. Original-Textbuch (Goldoni-Gesamtausgabe, Band 29, Venedig 1930); mit ihm übereinstimmend die Partituren in Wolfenbüttel und Mannheim.

B. Textbuch Dresden 1766 (italienisch-deutsch).

C. Wiener Partitur.

Akt, Szene	A	B	C
I, 1	Arie des Conte „Vuò soffrire a un certo segno"	wie A	Arie des Conte „Fervido in ogni vena scorrer mi sento il sangue"
I, 6	Arie des Titta „Quel che mi bolle in testa"	wie A	Arie im Sopranschlüssel „Me lo dici con quel muso"

Akt. Szene	A	B	C
I, 7	Arie der Livietta „Mi contento di un sol cuore“	Arie der Livietta „Chi una donna vuol pretendere“	Arie der Dorina „Amoretti che ascosi qui siete“
II, 1	Arie der Livietta „Son una ragazzina si docile e bonina“	wie A	Arie der Livietta „Jo sono una ragazza che quando vuò per piazza“
II, 3	Arie des Masotto „Servo umilissimo, ossequiosissimo“	wie A	Arie des Masotto „Supponiam che questo sia“
II, 5	Arie der Contessa „Non v'è amor, non v'è più pace“	wie A	Arie der Contessa „Accender mi sento d'ardir e di speme“
II, 11	Arie des Conte „Anche il leon sdegnato“	wie A	Arie des Conte „Senti l'onda che rovina“
II, 12	Arie des Mingone „Mi par di ridere con quel ragazzo“	wie A	Arie des Mingone „A me birbante e come mai?“
III. 2	Arie der Contessa „Chi può nel nostro petto“	Arie der Contessa „Caro sposo, amato bene“	Arie der Contessa fehlt
III, 3	Arie des Conte „Dolce amor, che m'accendesti“	Arie des Conte „Che bella speranza lusinga il mio affetto!“	Arie des Conte „Vò tornare a primi lacci fortunato prigionero“
III, 5	Arie des Mingone „Se la femmina dice“	wie A	Arie des Mingone fehlt
III, 6	Arie des Titta „E ver, non sono amabile“	wie A	Arie des Titta „Donne belle, voi avete la maggia nel vostro cor“
III, 12	Duo Dorina-Masotto „Alle nozze“ Schlußchor „Amore discenda con prosperi auspici“	Duo wie A Schlußchor „La Grazia, l'Amore al nostro core“	Duo Dorina-Masotto fehlt Schlußchor wie A

4. Li tre amanti ridicoli.

A. Dresdener Partitur (mit ihr übereinstimmend das italienisch-deutsche Textbuch Prag 1766).

B. Wiener Partitur 18056.

C. Wiener Partitur 18054 und Wolfenbütteler Partitur (in Uebereinstimmung mit dem italienisch-deutschen Textbuch Braunschweig 1765).

Reihenfolge der Musiknummern:

	A	B	C
Akt 1	Introduktion „Regna amore“	wie A	wie A
	Arie der Rosina fehlt	Arie der Rosina „Quel primo genietto che un'alma innamora“	Arie der Rosina „Sò che Stella ad ogni istante“
	Arie des Rombo „Co . . . co . . . cosa credete che siamo“	wie A	wie A
	Arie des Oronte „Cosi fra l'onda e il vento“	Arie des Oronte „Che flemma benedetta“	Arie des Oronte „Hò tanto di testa, non sò che mi fare“
	Arie der Stella „A me si che un bel sposino“	wie A	wie A
	Arie der Franchetta „Ve l'ho detto e torno a dire“	wie A	wie A
	Arie des Onofrio „Vuò far che suonino“	Arie des Onofrio „Cioè, idest, m'ascolti“	wie A (aber andere Musik)
	Arie des Ridolfo „Diteli che in fornace per lei s'abbruggia il cor“	Arie des Ridolfo „Ditele che nel petto ho una fornace ardente“	wie A
	Finale „Miei signori, questa è Stella“	wie A	wie A
Akt 2	keine Arie	keine Arie	Arie des Oronte „Eh signori che facciamo?“
	Arie der Rosina „Siete un tocco in verità“	Arie des Onofrio „Non sò chi mi tiene“	wie A
	Arie des Onofrio „Sapea ben da giovinetto“	Arie der Rosina „Voi siete amabile quanto un bel fiore“	wie A
	Keine Arie	Arie der Franchetta „Finchè si vive s'ha da sperar“	wie B
	Arie des Rombo „Vieni fuor, visetto amato“	wie A	wie A

	A	B	C
Akt 2	Arie des Onofrio „Vorria che fossi uccello e che volasse“	Arie des Onofrio „Nema te vorria dà nò Taraluccio“	Arie des Onofrio „Vaghe aurette che intorno spirate“
	Arie des Ridolfo „Chi hà trovato un cor ferito“	Arie des Ridolfo „Bel visetto tu non sai“	wie A
	Arie der Stella „Zitti e muti i malandrini“	Keine Arie	Keine Arie
	Arie der Stella „Ah quegl 'occhi ladroncelli“	Arie der Stella „La maniera a me non piace“	wie A
	Arie der Franchetta „Ho un domestico augellino“	Arie des Oronte „Ohime che in sen le chiachere“	Keine Arie
	Arie des Ridolfo „Tergi le belle lucci“	wie A	wie A
	Finale „La mia sorella vorrà marito“	wie A	wie A
Akt 3	Ensemble „Fatta è la pace“	wie A	wie A
	Arie des Onofrio fehlt	Arie des Onofrio „Lo primo patto io voglio n'abeto“	Arie des Onofrio „Da quel labbrin vezzoso“
	Arie des Oronte „Amerò lo sposo mio“	Arie des Oronte „Dorina mia adorabile, voi siete imparegiabile“	Arie des Oronte „Ah che non veggo l'ora vedermi i nipotini“
	Arie des Rombo „Da quel labbrin vezzoso“	Arie des Rombo „Vo ca . . ca . . ca . . capito“	Duett Rombo-Rosina „Tu lo sai“
	Arie der Franchetta fehlt	Arie der Franchetta „Con un sposino a lato“	wie B
	keine Arie	Arie der Rosina „Bellezze stizzose“	keine Arie
	Duett Stella-Ridolfo „Te lo dico in confidenza“	wie A	wie A
	Schlußchor „Scenda Imene“	wie A	wie A

5. Il marchese villano.

A. Dresdener Partitur (mit ihr übereinstimmend das italienisch-deutsche Textbuch Dresden 1766).

B. Brüsseler Partitur.

C. Wiener Partitur.

Reihenfolge der Musiknummern:

	A	B	C
Akt 1	Terzett-Introduktion „Benedetta primavera“	Terzett-Introduktion „La marina che placida freme“	wie A
	Arie des Palamede „Nobil alma affida ognora“	Arie des Palamede fehlt	Arie des Palamede „Se sapeste quanti imbrogli“
	Arie des Galerino „Che credi che sia la mia dignità?“	Arie des Galerino „Mia vaga Dorilla, da quel occhio nero“	wie A
	Arie der Vespina fehlt	Arie der Vespina „Se mi vedo alla fontana“	wie B
	Arie der Dorilla „C'è per aria un certo intrico“	wie A	wie A
	Arie des Giorgino „Nina cara, Nina bella“	wie A	wie A
	Arie des Tulipano „Sai che abbiamo un marchesato“	Arie des Tulipano „Guardami in volto e poi non parlerai cosi“	wie A
	Arie der Vespina „Quel bel garbo, quel tratto si onesto“	Arie der Vespina „Se fedele a me sarete“	wie B
	Arie der Belisa „Allor quando i cavalieri“	Arie der Belisa „Il passo maestoso, l'aria di gravità“	Arie der Belisa „Che boria, ch'altura con lor prenderò“
	Arie des Giorgino „Nò Signor, non vò tacere“	Arie des Giorgino „Giuro a tutti miei bisnonni“	wie A
	Finale „Non le piace il mio sembiante“	Finale „Con permesso, Lei si serva“	wie A
Akt 2	Duett Tulipano-Giorgino „Quando verrà la sposa“	wie A	wie A
	Arie des Galerino „Da una tale ambasceria“	Arie des Galerino „Se guardate all' antica propagine“	wie A
	keine Arie	Arie des Tulipano „Questo è il dì degli sponsali“	keine Arie

	A	B	C
Akt 2	Arie des Palamede „So che la donna ognora parla cosi d'inganno“	Arie des Palamede „La fame vorace tormento mi dà“	Arie des Palamede „Oggi dì nascon le femine cosi piene di malizia“
	Marsch in F-dur	wie A	wie A
	Accompagnato-Rezitativ „Son colui, che figliuolo“ (Giorgino, Tulipano)	wie A	wie A
	Arie des Tulipano „Cioè, idest, m'ascolti“	Arie des Tulipano fehlt	Arie des Tulipano „Saran tutti i miei nipoti“
	Arie der Dorilla „Paroncina benedetta“	Arie der Dorilla fehlt	wie A
	Arie der Belisa „Che passo terribile“	wie A (aber hier von Vespina gesungen)	wie B
	Arie der Vespina „Affettati, spasimati“	keine Arie	Arie der Belisa „Illustrissimo signore“
	Duett Vespina-Dorilla fehlt	Duett Vespina-Dorilla „Un marito cosi buono, ricco e bello“	wie B
	Arie des Giorgino „Supponiam che questa sia“	Arie des Giorgino „Già la morte in manto nero“	wie A
	Finale „Dove è andato il marchesino“	Finale „Entra quà gente, armata mano“	wie A
Akt 3	Arie des Tulipano „Cospetto vò dire“	wie A	wie A
	Arie der Belisa „Preparatevi a servirmi“	Arie der Belisa fehlt	wie A
	Arie des Palamede „L'amerò ognor costante“	Arie des Palamede „Jo questa regola la sò a memoria“	wie B
	Duett Vespina-Giorgino „Guarda un poco“	Das Duett selbst ist ausgelassen, dafür geht ihm hier voraus ein Accompagnato-Rezitativ des Giorgino „Caspita! Questa è brutta“	wie A
	Schlußchor „Colla sposa sua novella“	wie A (aber andere Musik)	wie B

Anhang III.

Ueber einige dem Galuppi zugeschriebene Werke.

a) La finta cameriera.

Bei der im Landeshauptarchiv Wolfenbüttel befindlichen, handschriftlichen Partitur der „Finta cameriera" handelt es sich, obwohl diese unter dem Namen „Galuppi" eingeordnet ist, im Kern um das Latilla'sche Werk von 1738, welches bei der Braunschweiger Aufführung von 1751 mit zahlreichen Einlagen anderer Komponisten über die Bühne ging. So finden sich in der erwähnten Partitur Arien von Galuppi, Pulli, Jommelli, Hasse; wir haben es also hier mit einer Art von Pasticcio zu tun. Wieviel dieser Wolfenbütteler Musiknummern gehören nun zu Latillas ursprünglicher Fassung (Partitur in der Konservatoriumsbibliothek zu Brüssel)? Da ist zunächst zu sagen, daß in der Wolfenbütteler Partitur oft die Anfangs- und Schlußseiten der Latilla'schen Arien vorhanden sind, welche dann aber doch durch andere — dazwischen geheftete — ersetzt sind. Trotzdem sind, auch wenn man diese Bruchstücke gar nicht mitzählt, immerhin 13 Nummern aus der Brüsseler Partitur in die Wolfenbütteler übergegangen. In Wolfenbüttel tragen die Bezeichnung „Galuppi" zwei Arien, von denen die eine „Non mi parlar d'amore" (Arie der Erosmina, II, 7) aus dem „Conte Caramella" (Arie der Contessa, I, 3) stammt. 8 Nummern in Wolfenbüttel sind überhaupt nicht bezeichnet, gehören aber auch nicht zu Latillas ursprünglicher Fassung; unter diesen Stücken können wir mit Sicherheit nur noch ein Galuppi'sches namhaft machen: die Arie der Betta „Quando si trovano" (I, 9), die identisch ist mit Lisettas Arie aus dem „Mondo della luna" (III, 4). Das mit der Wolfenbütteler Partitur im allgemeinen übereinstimmende Braunschweiger Textbuch (in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden) bringt außerdem noch, als Arie der Erosmina im ersten Akt (I, 5), den Text „Gioie care, un cuor dubbioso", der dem „Mondo alla roversa" (Arie des Rinaldino, I, 9) entnommen ist.

b) La fausse coquette.

Die Hessische Landesbibliothek Darmstadt besitzt, unter dem Titel „La fausse coquette", eine handschriftliche Partitur mit französischem Text, die in den Katalogen und in Eitners Quellenlexikon dem Galuppi zugeschrieben wird. Mit der Frage dieser „Fausse coquette" hat sich Piovano (Riv. M. Ital. 1908, S. 255/256) bereits eingehend befaßt, und wir können uns darauf beschränken, das Notwendigste und wesentlich Neue dazu zu sagen. Mit der Galuppi'schen Buffooper „Il puntiglio amoroso" hat diese Partitur absolut nichts zu tun, was schon Piovano vermutete. Ebenso bestätigen sich die übrigen Annahmen Piovanos, denn außer dem Duett Nr. 7 scheint wirklich kein anderes Stück von Galuppi zu stammen. Unbekannt war aber bisher, in welchem Galuppi'schen Werk sich dies Duett befindet. Es steht in der Seriaoper „Alessandro nell' Indie" (Text von Metastasio; erste Aufführung: Florenz Carneval 1740), und zwar am Schluß des ersten Aktes (als Duett Cleofide—Poro „Se mai turbo il tuo riposo"). Es handelt sich hier ebenfalls um 2 Soprane, wie in der „Fausse Coquette", wo die Anfangsworte lauten „Ah faut je porter des chaines". Zeitmaß und Tonart sind in beiden Partituren die gleichen, nur die Instrumentation dieses Duetts ist verschieden. Während im „Alessandro" zur Begleitung lediglich Streicher vorgesehen sind, kommen in der „Fausse Coquette" noch 2 Oboen hinzu. Nicht unerwähnt darf bleiben, daß der Galuppi'sche „Alessandro nell' Indie" im Carneval 1755 zu Parma gespielt wurde,

womit sich unser Kreis schließt. Denn in diesem Carneval sangen dort zusammen Agata Colizzi und Giovanni Manzoli, zwei Sänger, die zu Beginn des Duetts in der „Fausse Coquette“ ausdrücklich mit Namen aufgeführt sind.

Die übrigen Nummern der „Fausse Coquette“ lassen sich leider nicht mit derselben Sicherheit bestimmen. Sie werden — nach einer kurzen stilistischen Prüfung — teils italienischen, teils französischen Ursprungs sein. Für italienisch möchten wir halten: die Nummern 4, 11, 12, 14, 15, 17 (auffallend, eine wie große Rolle der Septimensprung in Nr. 11, 12 und 17 spielt); für französisch als besonders charakteristisch: die Nummern 2, 3b, 8, 13. Im ganzen also scheint es sich auch hier um ein pasticcioartiges Opernwerk zu handeln.

Anhang IV.

Ueber die Art und Weise, wie Salieri seine erste Buffooper komponierte (längeres Zitat).

Es dürfte daher um so mehr vergönnt sein, hier Salieris eigene, obschon etwas umständliche Erzählung wörtlich aufzunehmen, als vorausgesetzt werden kann, daß die Freunde der Tonkunst die Empfindungen eines jungen, talentvollen, für seine Kunst glühenden Komponisten gern bis in die kleinste Einzelheit verfolgen werden, angehende Tonsetzer aber die Art und Weise, wie Salieri bei der Komposition seiner ersten Oper, und wohl auch aller nachgefolgten, zu Werke ging, als Vorbild und Anleitung benutzen können.

„Mein Meister Gaßmann wurde zu jener Zeit nach Rom berufen, um dort eine tragische Oper für den Karneval (1770) zu schreiben. Ich blieb in Wien zurück, um unter dem Vice-Kapellmeister Ferandini die Proben zu leiten. Gaston Boccherini, ein Tänzer des Wiener Operntheaters, der die Dichtkunst leidenschaftlich liebte, hatte unter Beihilfe des Herrn von Calzabigi (Verfassers mehrerer trefflicher Operngedichte, unter welchen auch Alceste und Orpheus) eine komische italienische Oper, unter dem Titel: Le donne letterate, geschrieben, die er dem Kapellmeister Gaßmann bestimmte. Calzabigi riet ihm, sie lieber mir anzuvertrauen, der, ein Anfänger in der Komposition, wie er in der Dichtkunst, sich leichter mit ihm einverstehen würde. Boccherini kam daher eines Morgens zu mir und fragte mich nach der ersten Begrüßung ohne weitere Einleitung: Wollten Sie wohl ein von mir verfaßtes komisches Operngedicht in Musik setzen? Ich antwortete unbefangen: Warum nicht? und nun erzählte er mir ganz aufrichtig, welche Absicht er damit gehabt, und wie Calzabigi ihm geraten habe. Aha! dachte ich, man hält dich also schon fähig, Opern zu komponieren! Nur Mut! Wir wollen die Gelegenheit nicht ungenutzt vorübergehen lassen! — Ich bat daher den Dichter mit großer Ungeduld, mir den Stoff seiner Oper mitzuteilen und das Gedicht selbst vorzulegen. Beides geschah; und nachdem wir die Rollen nach der Fähigkeit der damaligen Sängergesellschaft verteilt hatten, sagte Boccherini: Ich verlasse Sie nun, machen Sie indessen Ihre Bemerkungen, und wenn Sie hier und da einige Veränderungen in Rücksicht auf die musikalische Wirkung verlangen, wollen wir sie, wenn ich wiederkomme, gemeinsam vornehmen. Als ich allein war, sperrte ich mich ein, und mit entflammten Wangen — wie ich auch späterhin pflegte, so oft ich eine Arbeit mit Lust und Liebe unternahm — durchlas ich das Gedicht von neuem, fand es für die Musik allerdings günstig und, nachdem ich die Gesangsstücke ein drittes Mal gelesen, bestimmte ich fürs erste, wie ich von meinem Meister gesehen hatte, die dem Charakter eines jeden Gesangsstückes entsprechende Tonart. Da es bald Mittag war, und ich folglich nicht hoffen durfte, noch vor der Mahlzeit die Komposition anfangen zu können, benutzte ich die bis dahin noch übrige Stunde, das Gedicht nochmals durchzublättern. Schon begann ich bei einigen Stellen auf die Melodie zu denken, als Madame Gaßmann (denn mein Meister war damals schon verheiratet) mich zur Tafel rufen ließ. So lang dieselbe währte, kam mir mein Operngedicht nicht aus dem Kopfe, und ich habe mich nachher nie mehr erinnern können, was ich an jenem Mittag gegessen hatte.

Nach der Tafel machte ich, wie ich von Jugend auf gewohnt war, mit einem Buche in der Hand . . . mein Mittagsschläfchen; darauf meinen täglichen Spaziergang auf den Ringmauern der Stadt, und kehrte dann, voll heimlichen Stolz über das mir erwiesene Zutrauen, in meine Wohnung zurück, indem ich der Magd

auftrug, jeden etwaigen Besuch unter dem Vorwande abzuweisen, daß ich nicht zu Hause sei. Die gute Alte, welcher die gewichtigen Mienen ihres sonst so fröhlichen jungen Herrn und der erhaltene Auftrag sonderbar vorkommen mochten, betrachtete mich ganz verwundert und konnte sich eines halbverborgenen Lächelns nicht enthalten.

Sobald ich mich allein sah, befiel mich ein unwiderstehliches Verlangen, die Introduktion der Oper in Musik zu setzen. Ich suchte mir daher den Charakter und die Situation der Personen recht lebhaft vor Augen zu stellen, und plötzlich fand ich eine Bewegung des Orchesters, die mir den, dem Texte nach zerstückten Gesang des Tonstückes angemessen zu tragen und zu verbinden schien. Ich versetzte mich nun im Geiste in das Parterre, hörte meine Ideen ausführen; sie schienen mir charakteristisch; ich schrieb sie auf, prüfte sie nochmals, und da ich damit zufrieden war, fuhr ich weiter fort. So stand in einer halben Stunde der Entwurf der Introduktion auf dem Notenblatte. Wer war vergnügter als ich! Es war 6 Uhr abends und dunkel geworden, ich ließ mir Licht bringen. Vor 12 Uhr, beschloß ich, gehst du heute nicht zu Bette; die Phantasie ist entflammt, dies Feuer soll benutzt werden. Ich lese das erste Finale, das, was die Worte betrifft, beinahe ebenso anfing, wie die Introduktion; ich lese es noch einmal, mache mir einen dem Ganzen angemessenen Plan der Takt- und Tonarten, wozu ich drei Stunden verwendete, ohne noch eine Note geschrieben zu haben. Ich fühlte mich müde, und die Wangen brannten mir; ich ging daher in meinem Zimmer einige Male auf und ab, bald zog es mich wieder an das Schreibepult, wo ich den Entwurf begann und, als die Mitternacht kam, so weit schon damit vorgerückt war, daß ich mich hochvergnügt zur Ruhe begab.

Mein Kopf war den ganzen Tag zu voll von Musik und Poesie gewesen, als daß ich nicht auch davon hätte träumen sollen. In der Tat hörte ich im Traume eine seltsame Harmonie, aber so sehr aus der Ferne und so verworren, daß ich mehr Qual als Vergnügen empfand und endlich darüber aufwachte. Es war 4 Uhr morgens, und alle Mühe, die ich mir gab, wieder Schlaf zu gewinnen, war vergebens. Ich machte mir daher Licht, durchsah alles, was ich Tags vorher mit Bleistift entworfen hatte, setzte den Entwurf weiter fort und war bereits bis zur Hälfte des ersten Finales gekommen, als es 8 Uhr schlug und ganz unvermutet mein Dichter ins Zimmer trat. Er wollte nicht glauben, daß ich in so kurzer Zeit die ganze Introduktion und das halbe erste Finale skizziert hatte. Ich spielte ihm, was ich geschrieben hatte, auf dem Klavier; er war damit außerordentlich zufrieden, umarmte mich und schien nicht weniger erfreut als ich selbst. Kurz, nachdem ich meine Arbeit mit demselben Eifer fortgesetzt hatte, sah ich binnen 4 Wochen 2 gute Dritteile der Oper in Partitur gesetzt und instrumentiert. Meine Absicht war, sie zwar unverweilt zu vollenden, aber nicht eher aufführen zu lassen, bis mein Meister aus Rom zurückgekehrt sein und meine Arbeit verbessert haben würde. Die damals obgewalteten Umstände aber fügten es anders. Der Impresario hatte eben eine Oper in Scene gesetzt, die dem Publikum mißfiel, und sah sich daher genötigt, derselben schnell ein anderes neues Werk folgen zu lassen. Boccherini hatte, ohne mir davon zu sagen, dem Herrn von Calzabigi zugeflüstert, daß ich in meiner Oper schon sehr weit gekommen wäre. Dieser, ein Freund des Impresario, wünschte in seiner Wohnung eine kleine Probe von dem zu hören, was fertig war. Er lud mich ein, und ohne die Ursache davon zu mutmaßen, ging ich mit meinem Dichter und den vollendeten Gesangstücken hin. Ich stutzte ein wenig, den Impresario und die Kapellmeister Gluck und Scarlatti dort zu finden, glaubte aber, sie wären nur aus Neugierde gekommen, und freute mich ihrer Gegenwart ungemein. Ich sang und spielte, was vollendet war; Gluck und Scarlatti sangen mit mir in den mehrstimmigen Stücken. Gluck, der mich stets geliebt und aufgemuntert hatte, zeigte sich gleich anfangs mit meiner Arbeit zufrieden; Scarlatti, der von Zeit zu Zeit kleine grammatische Kompositionsfehler rügte, lobte gleichwohl im ganzen jedes Gesangstück, und beide Meister sagten am Schlusse dem Impresario, daß, wenn ich das noch Fehlende bald zustande bringen wollte, man die Oper unverzüglich einstudieren und aufführen könnte, „indem

(das waren Glucks Worte) das Werk enthält, was hinreicht, dem Publikum Vergnügen zu machen".

Wer kann sich die freudige Ueberraschung vorstellen, welche mir diese Aeußerung verursachte, in der ich zugleich die Absicht jener Probe entdeckte. Voll Selbstvertrauen — „superbo di me stesso" — versprach ich meinen Kunstrichtern, den größten Fleiß anzuwenden, bis die Oper in Scene gehen würde; schrieb Tag und Nacht, lief zu den Proben, ging die Singparte mit den Sängern durch, berichtigte die Kopiaturen, besorgte mit dem Dichter Dekorationen und Kostüme und lebte in so unausgesetzter Anstrengung des Geistes und Körpers, daß, wenn Studium, Mühe und Schweiß mich nicht aufs Krankenlager warfen, ich nur glauben kann, die Freude habe mir als Verwahrungsmittel dagegen gedient."

(Mosel, Ueber das Leben und die Werke des Anton Salieri, Wien 1827, S. 30—34).

Literaturverzeichnis.

(Nicht mit aufgeführt sind Musikgeschichten und -lexika, Bibliothekskataloge und — im allgemeinen — Zeitschriftenaufsätze.)

Abert, Hermann: W. A. Mozart, 2 Bde., Leipzig 1923/24.

— N. Jommelli als Opernkomponist, Halle 1908.

— Wort und Ton in der Musik des 18. Jahrhunderts (Gesammelte Schriften, S. 173 ff.).

— Piccinni als Buffokomponist (Ges. Schriften, S. 346 ff.).

— Paisiellos Buffokunst und ihre Beziehungen zu Mozart (Ges. Schriften, S. 365 ff.).

Archenholtz, J. W. von: England und Italien, 5 Theile, Karlsruhe 1787.

Arienzo, N. d': Die Entstehung der komischen Oper (deutsch von F. Lugscheider), Leipzig 1902.

Arnold, J. F.: G. Paisiello, Erfurt 1810.

Arteaga, Stefano: Le rivoluzioni del teatro musicale italiano (deutsch von Forkel), 2 Bde., Leipzig 1789.

Barthold, F. W.: Die geschichtlichen Persönlichkeiten in Jacob Casanovas Memoiren, Berlin 1846.

Bernardi, Gian Giuseppe: I teatri musicali di Venezia in: Rivista di Venezia, Febr., März, Nov. 1930, Jan., Febr. 1931.

Biedenfeld, Frhr. v., Ferdinand: Die komische Oper der Italiener, der Franzosen und der Deutschen, Leipzig 1848.

Blainville, De: Reisebeschreibung durch Holland, besonders aber durch Italien (deutsch v. Joh. Tob. Köhler), 5 Theile, Lemgo 1764—1767.

Böhn, Max von: Das Bühnenkostüm, Berlin 1921.

Bonaventura, Arnaldo: Saggio storico sul teatro musicale italiano, Livorno 1913.

Brosses, De, Präsident: Lettres familières écrites d'Italie (deutsch von W. Schwartzkopff), 2 Bde., München 1918—22.

Brown, John: Letters on the poetry and music of the Italian Opera, Edinburgh 1789.

Burney, Charles: General history of music, Vol. 4, London 1789.

— Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien (deutsch v. Ebeling), Hamburg 1772.

Busby, Thomas: Allgemeine Geschichte der Musik (deutsch v. Chr. Fr. Michaelis), 2 Bde., Leipzig 1822.

Bustico, Guido: Drammi, cantate di Carlo Goldoni in: Rivista delle Biblioteche, 1925.

Caffi, Francesco: Storia della musica sacra nella già cappella ducale di San Marco, 2 Bde., Venedig 1854/55.

Casanova, Jakob: Erinnerungen (Mémoires), (deutsch v. H. Conrad), 6 Bde., Berlin o. J.

Castil-Blaze: L'opéra italien de 1548 à 1856, Paris 1856.

Chilesotti, Oscar: I nostri maestri del passato (Note biografiche sui più grandi musicisti italiani), Mailand 1882.

Chledowski, Casimir v.: Das Italien des Rokoko (deutsch von Rosa Schapire), München 1915.

Cicogna, Emanuele Antonio: Delle inscrizioni veneziane raccolte ed illustrate, Band 2—5, Venedig 1824—42.

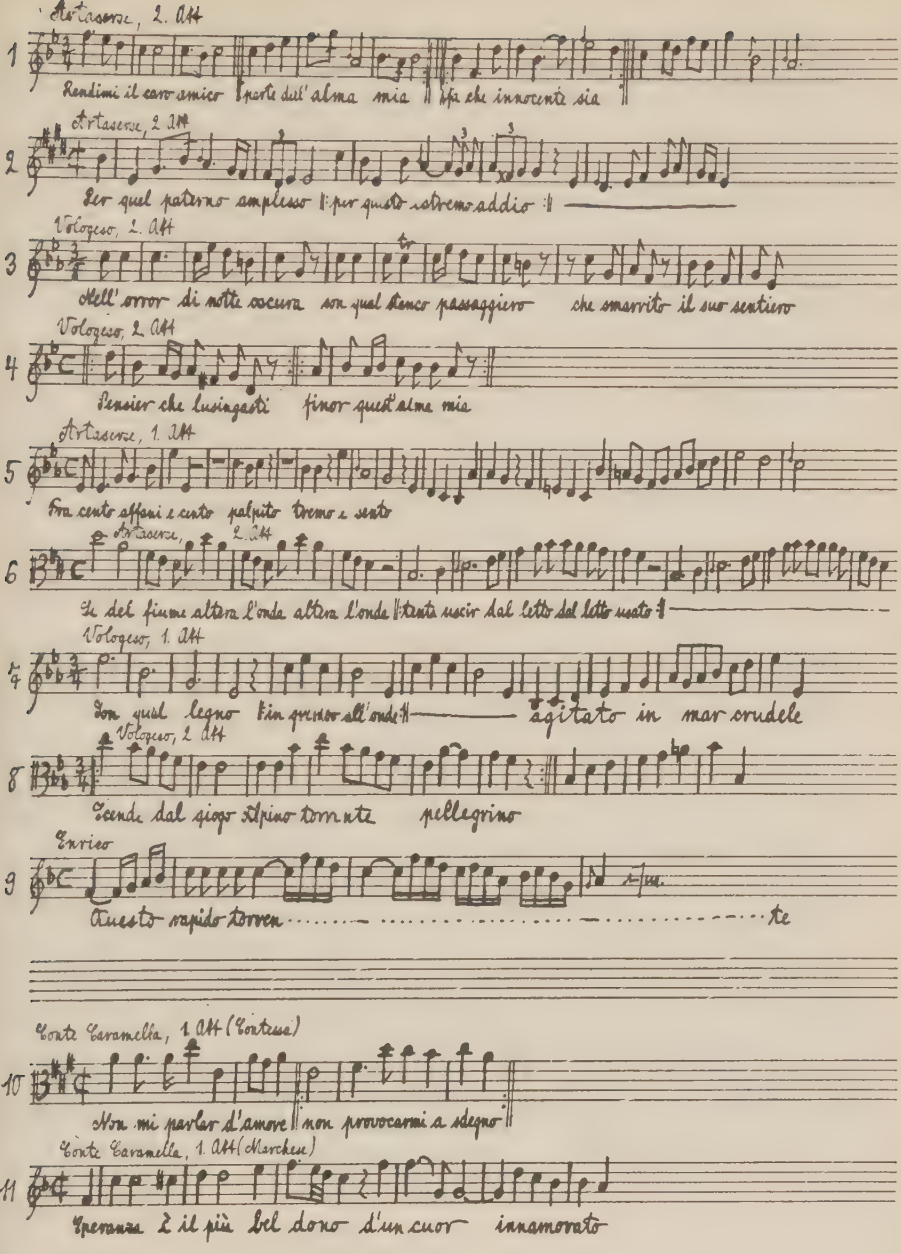
Corte, Della, Andrea: L'opera comica italiana nel' 700, Bari 1923.
Cramer, Karl Friedrich: Magazin der Musik, 5 Tle., Hamburg 1783—87.
Croce, Benedetto: I teatri di Napoli, Bari 1916.
Dent, Edward J.: Ensembles and finales in 18th century Italian opera (S. I. M. G. XI, S. 547 ff. und XII, S. 112 ff.).
— G. M. Buini (S. I. M. G. XIII, S. 329 ff.).
— A. Scarlatti, London 1905.
Ditters von Dittersdorf, Karl: Lebensbeschreibung (neu herausgeg. von Edg. Istel), Reclams Univ.-Bibl. Leipzig.
Donath, Gustav: Fl. L. Gaßmann als Opernkomponist (Adlers Studien zur Musikwissenschaft, Heft 2, 1914; mit Zusätzen von Robert Haas).
Engländer, Richard: D. Fischietti als Buffokomponist in Dresden (Z. f. M. II, 1919—20).
— Joh. G. Naumann als Opernkomponist, Leipzig 1922.
Falchi, Luigi: I drammi seri e giocosi di Carlo Goldoni, in: Nuova Antologia, 1. 10. 1931.
Florimo, Francesco: La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatorii, 4 Bde. Neapel 1880—82.
Forkel, Joh. Nikol.: Musikalische Almanache auf die Jahre 1782, 1783, 1784 und 1789, Leipzig.
Fuchs, Marianne: Die Entwicklung des Finales in der italienischen opera buffa vor Mozart, Diss. Wien 1932.
Fürstenau, Moritz: Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden, 2 Bde., Dresden 1861/62.
Galanti, Ferdinando: Carlo Goldoni e Venezia nel secolo XVIII, Padua 1882.
Gandini, Alessandro: Cronistoria dei teatri di Modena 1539—1871, 3 Teile, Modena 1873.
Goldoni, Carlo: Opere complete (ed. dal Municipio di Venezia), Bde. 26—32, Venedig 1928—32.
— Mein Leben und mein Theater (deutsch von Lola Lorme), Wien 1923.
Goldschmidt, Hugo: Die Musikästhetik des 18. Jahrhunderts, Zürich und Leipzig 1915.
Grétry, A. E. M.: Memoiren (deutsch von Spazier), Leipzig 1800.
Grosley, Pierre Jean: Neue Nachrichten oder Anmerkungen über Italien und die Italiener (übers. v. Joh. Matth. Schröckh), Leipzig 1766.
Haas, Robert: W. A. Mozart, Potsdam 1933.
— Die Oper im 18. Jahrhundert (in Adlers Handb. d. Musikgeschichte).
— Beitrag zur Geschichte der Oper in Prag und Dresden (Neues Arch. f. sächs. Geschichte, Bd. 37, 1916).
Haböck, Franz: Die Kastraten und ihre Gesangskunst, Berlin 1927.
Heinse, Wilh.: Hildegard von Hohenthal in: Heinse-Gesamtausgabe (herausgegeben von Schüddekopf), Bd. 5—6, 1903.
Hiller, Joh. Adam: Wöchentliche Nachrichten, die Musik betreffend, 4 Bde., Leipzig 1766—70.
Histoire de l'opéra bouffon, 2 Tle., Paris 1768.
Histoire du théâtre de l'Académie royale de musique, 2 Bde., Paris 1757.
Högg, Margarete:: Die Gesangskunst der Faustina Hasse und das Sängerinnenwesen ihrer Zeit in Deutschland, Diss. Berlin 1931.
Jansen, Albert: Jean-Jacques Rousseau als Musiker, Berlin 1884.
Klein, J. L.: Das italienische Drama (Geschichte des Dramas VI, 1), Leipzig 1868.
Kretzschmar, Hermann: Geschichte der Oper, Leipzig 1919.
— Die Venezianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis (V. f. M. VIII, 1892, S. 1 ff.).
— Aus Deutschlands italienischer Zeit (Gesammelte Aufsätze, II, S. 137 ff.).
— Mozart in der Geschichte der Oper (Gesammelte Aufsätze, II, S. 257 ff.).
— Zwei Opern N. Logroscinos (Ges. Aufsätze, II, S. 374 ff.).
Landau, Marcus: Geschichte der italienischen Literatur im 18. Jh., Berlin 1899.

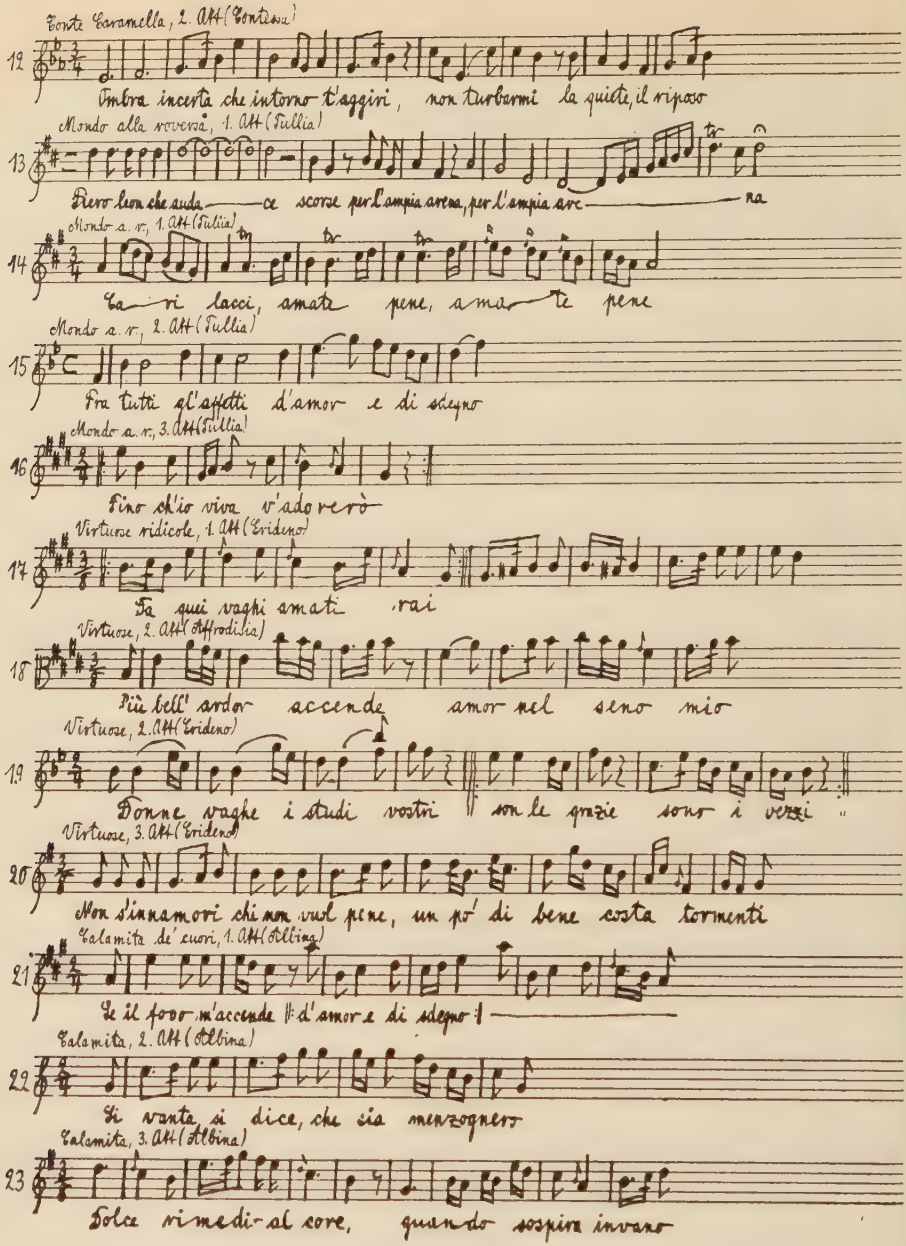
Lee, Vernon: Studies of the 18th century in Italy, London 1880.
Lert, Ernst: Mozart auf dem Theater, Berlin 1921.
Lorenz, Alfred: A. Scarlattis Jugendopern, 2 Bde., Augsburg 1927.
Maier, Joh. Chr.: Beschreibung von Venedig, 4 Bde., 1787—96.
Malamani, Vittorio: Il settecento a Venezia, 2 Bde., Turin 1891—92.
Marpurg, F. W.: Historisch-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik, 5 Bde., Berlin 1754—1778.
— Kritische Briefe über die Tonkunst, 3 Bde., Berlin 1760—1764.
Mathar, Ludwig: Carlo Goldoni auf dem deutschen Theater des 18. Jahrhunderts, Münchener Diss., Montjoie 1910.
Mennicke, Karl: Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker, Leipzig 1906.
Merz, Joh.: Goldoni in seiner Stellung zum französischen Lustspiel, Diss. Leipzig 1903.
Metastasio, Pietro: Lettere disperse e inedite (a cura di Giosuè Carducci), Bologna 1883.
Meyer, Kathi: Der chorische Gesang der Frauen, Leipzig 1917.
Molmenti, Pompeo: Il Buranello (Gazzetta musicale di Milano 1899, Band 1).
— La storia di Venezia nella vita privata, 3 Bde., Bergamo 1926 (6. Aufl.).
Mosel, I. v.: Leben und Werke des Antonio Salieri, Wien 1827.
Neuhaus, Max: Antonio Draghi, in: Studien zur Musikwissenschaft, H. 1, S. 104 ff.
Niessen, Carl: Das Bühnenbild. Ein kulturgeschichtlicher Atlas. Bonn 1924—27.
Nietan, Hanns: Die Buffoszenen der spätvenezianischen Oper (1680—1710), Diss. Halle 1924.
Orloff, Gregor: Entwurf einer Geschichte der italienischen Musik (deutsch von W. Wagner), Leipzig 1824.
Ortolani, Giuseppe: Voci e visioni del settecento veneziano, Bologna 1926.
Paglicci Brozzi, Antonio: Il regio ducal teatro di Milano nel secolo XVIII, Mailand 1894.
Perosa, Leonardo: Del melodramma in Italia, Venedig 1864.
Piovano, Fr.: Baldassare Galuppi, note bio-bibliografiche (R. M. I. 1906—1908).
Pohl, C. F.: Joseph Haydn, Band I und II, Leipzig 1878 und 1882.
Ponte, Lorenzo da: Memoiren (deutsch von E. Burckhardt), Gotha 1861.
Popovici, Josefine Dagmar: La buona figliuola von N. Piccinni, Züricher Diss. 1920.
Prölß, Robert: Geschichte des Hoftheaters zu Dresden, Dresden 1878.
— Das neuere Drama der Italiener (Geschichte des neueren Dramas I, 2), Leipzip 1880.
Raabe, Felix: Baldassare Galuppi als Instrumentalkomponist, Diss. München 1926.
Rabany, Charles: Carlo Goldoni. Le théâtre et la vie en Italie au 18e siècle. Paris 1896.
Radiciotti, G.: G. B. Pergolesi, Rom 1910.
Reichardt, Joh. Fr.: Musikalisches Kunstmagazin, Berlin 1782.
Ricci, C.: I teatri di Bologna nel secolo XVII e XVIII, Bologna 1888.
Riesemann, Oskar v.: Monographien zur russischen Musik, Band I, München 1923.
Rolland, Romain: Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit (deutsch von L. Andro), Frankfurt a. M. 1923.
Rousseau, Jean-Jacques: Bekenntnisse (deutsch von Ernst Hardt), Berlin 1907.
Rudhardt, F. M.: Geschichte der Oper am Hofe zu München, Freising 1865.
Salvioli, Giovanni: Bibliografia universale del teatro drammatico italiano, Venedig 1894—1903.
Sauer, K. M.: Geschichte der italienischen Literatur (Bd. 3 der Geschichte der Weltliteratur in Einzeldarstellugen), Leipzig 1883.
Scherillo, Michele: L'opera buffa Napoletana durante il Settecento. Storia letteraria. In: Collezione Settecentesca Sandron, o. O. 1916.
Schering, Arnold: Geschichte des Oratoriums (Kl. Handbücher d. Musikgeschichte, Bd. 3), Leipzig 1911.

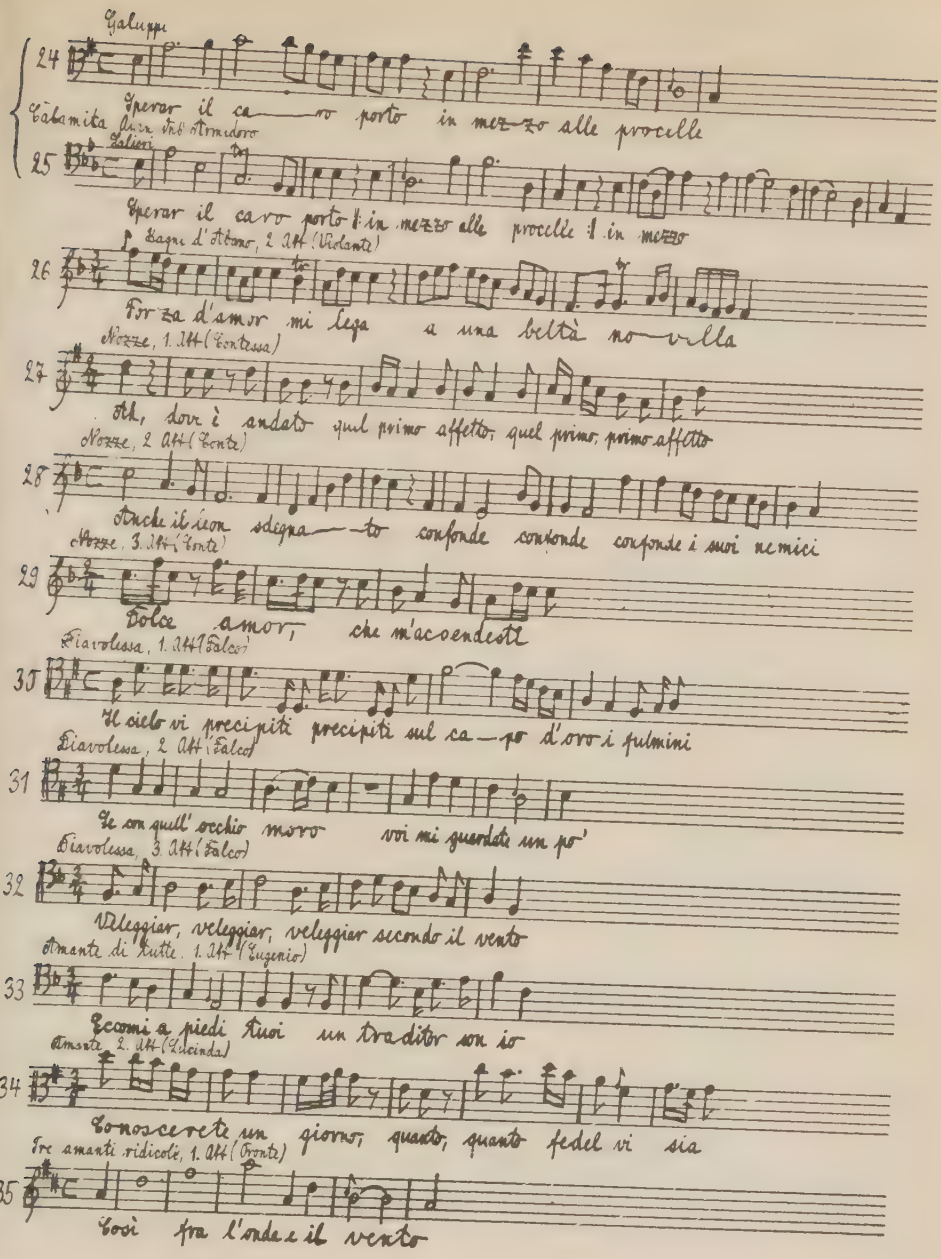
Schiedermair, Ludw.: Beiträge z. Geschichte d. Oper um die Wende d. 18. u. 19. Jahrhunderts: Simon Mayr. 2 Bde., Leipzig 1907 u. 1910.
Schillmann, Fritz: Venedig. Geschichte und Kultur Venetiens, Leipzig u. Wien 1933.
Schmidbauer, R.: Das Komische bei Goldoni, Diss. Würzburg 1906.
Schmidt, Gust. Friedr.: Neue Beiträge zur Geschichte der Musik und des Theaters a. herzoglichen Hofe z. Braunschweig-Wolfenbüttel, 1. Folge, München 1929.
Schneider, Louis: Geschichte der Oper und des kgl. Opernhauses zu Berlin, Berlin 1852.
Schökel, H. P.: Joh. Chr. Bach und die Instrumentalmusik seiner Zeit, Diss. München 1922 und Wolfenbüttel 1926.
Schubart, Chr. F. D.: Deutsche Chronik 1774—77 (Ges. Schr., Bd. 6).
— Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst (Ges. Schr., Bd. 5).
Schubert, Karl: Spontinis italienische Schule, Straßburg 1932.
Schütze, Joh. Friedr.: Hamburgische Theatergeschichte, Hamburg 1794.
Scudo, P.: Der Chevalier Sarti oder musikalische Zustände Venedigs im 18. Jh. (deutsch v. O. Kade), Dresden 1858.
Sondheimer, Robert: Die Theorie der Sinfonie bei den Musikschriftstellern des 18. Jhs., Leipzig 1925.
Sonnenfels, Joseph von: Briefe über die Wienerische Schaubühne 1768 (Wiener Neudrucke 7), Wien 1884.
Spinelli, A. G.: Bibliografia Goldoniana, Mailand 1884.
Spitz, Charl.: Antonio Lotti in seiner Bedeutung als Opernkomponist, Diss. München 1918.
Stählin, Jacob v.: Mémoires pour servir à l'histoire des beaux arts en Russie (Auszug in: Joh. Jos. Haigolds Beylagen zum Neuveränderten Rußland, 2 Bde., Riga 1769—70).
Stählin, Karl: Aus den Papieren Jac. v. Stählins, Königsberg 1926.
Terry, Charl. Sanford: John Christian Bach, London 1929.
Tutenberg, Fritz: Die Sinfonik Joh. Christian Bachs, Diss. Kiel 1926.
Volkmann, Joh. Jakob: Historisch-kritische Nachrichten von Italien, 3 Bde., Leipzig 1777—78.
Walter, Friedrich: Geschichte des Theaters und der Musik am kurpfälzischen Hofe, Leipzig 1898.
Wichmann, Heinz: Grétry und das musikalische Theater in Frankreich, Diss. Berlin 1929.
Wiel, Taddeo: I teatri musicali veneziani del settecento, Venedig 1897.
Wiese, B. und E. Pèrcopo: Geschichte der italienischen Literatur, Leipzig 1899.
Wolff, H. Chr.: Die venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Diss. Berlin 1932.
Zucker, Paul: Die Theaterdekoration des Barock, Berlin 1925.
— Die Theaterdekoration des Klassizismus, Berlin 1925.
Zwiedineck-Südenhorst, Hans v.: Venedig als Weltmacht und Weltstadt, Bielefeld und Leipzig 1906.

Lebenslauf.

Als Sohn des Rechtsanwalts und Notars Justizrat Dr. Gerhart Bollert wurde ich am 9. November 1910 zu Berlin geboren; ich bin evangelischer Konfession. Ostern 1917 kam ich in die Vorschule des staatlichen Kaiserin Augusta-Gymnasiums zu Charlottenburg und besuchte diese Schule ohne Unterbrechung bis zur Reifeprüfung im März 1928. Im ersten Semester studierte ich in Heidelberg, vom Wintersemester 1928/29 an in Berlin. Meine Fächer waren Musikwissenschaft (Hauptfach), Geschichte und Philosophie. In Heidelberg hörte ich die Professoren Besseler, Poppen, Andreas und Hoffmann; in Berlin die Professoren Blume, v. Hornbostel, Moser, Sachs, Schering, Schünemann, Wolf/Brackmann, Caspar, Elze, Hartung, Hoetzsch, R. Holtzmann, W. Holtzmann, Hoppe, Meinecke, Oncken, Perels/Baumgardt, Breysig, Dessoir, Hochstetter, Liebert, Spranger, Vierkandt. Ihnen allen, besonders aber meinem verehrten Lehrer Prof. Dr. Schering, bin ich zu aufrichtigem Danke verpflichtet.


1 Artaserse, 2. Akt
Rendimi il caro amico | parte dell'alma mia | fia che innocente sia
2 Artaserse, 2. Akt
Per quel paterno amplesso | per questo estremo addio |
3 Vologeso, 2. Akt
dell'orror di notte oscura son qual stanco passaggiero che smarrito il suo sentiero
4 Vologeso, 2. Akt
Pensier che lusingasti finor quest'alma mia
5 Artaserse, 1. Akt
Fra cento affanni e cento palpito tremo e gelo
6 Artaserse, 2. Akt
Se del fiume altera l'onda altera l'onde | tenta uscir dal letto dal letto usato |
7 Vologeso, 1. Akt
Son quel legno | in preda all'onde | agitato in mar crudele
8 Vologeso, 2. Akt
Scende dal giogo alpino torrente pellegrino
9 Enrico
Questo rapido torren te
Conte Caramella, 1. Akt (Cortese)
10 Non mi parlar d'amore | non provocarmi a sdegno |
Conte Caramella, 1. Akt (Marchese)
11 Speranza è il più bel dono d'un cuor innamorato


Conte Caramella, 2. Akt (Contessa)
Ombra incerta che intorno t'aggiri, non turbarmi la quiete, il riposo
Mondo alla rovescia, 1. Akt (Tullia)
Fiero lion che anda — ce scorse per l'ampia arena, per l'ampia are — na
Mondo a. r., 1. Akt (Tullia)
Ca — ri lacci, amate pene, a ma — te pene
Mondo a. r., 2. Akt (Tullia)
Fra tutti gl'affetti d'amor e di sdegno
Mondo a. r., 3. Akt (Tullia)
Fino ch'io viva v'adorerò
Virtuose ridicole, 1. Akt (Eridano)
Fa qui vaghi amati rai
Virtuose, 2. Akt (Affrodisia)
Più bell' ardor accende amor nel seno mio
Virtuose, 2. Akt (Eridano)
Donne vaghe i studi vostri son le grazie sono i versi
Virtuose, 3. Akt (Eridano)
Non s'innamori chi non vuol pene, un po' di bene costa tormenti
Calamita de' cuori, 1. Akt (Albina)
Se il foco m'accende d'amor e di sdegno
Calamita, 2. Akt (Albina)
Si vanta, si dice, che sia menzognero
Calamita, 3. Akt (Albina)
Dolce rimedio al core, quando sospiro invano



Galuppi

24 Sperar il ca—ro porto in mez-zo alle procelle

Calamita Aurn. Ant. Armidoro

Salieri

25 Sperar il caro porto in mezzo alle procelle in mezzo

Bagni d'Abano, 2 Att (Violante)

26 Forza d'amor mi lega a una beltà no—vella

Nozze, 1. Att (Contessa)

27 Ah, dove è andato quel primo affetto, quel primo, primo affetto

Nozze, 2 Att (Conte)

28 Anche il leon sdegna—to confonde confonde confonde i suoi nemici

Nozze, 3. Att (Conte)

29 Dolce amor, che m'accendesti

Diavolessa, 1. Att (Falco)

30 Il cielo vi precipiti precipiti sul ca—po d'oro i fulmini

Diavolessa, 2 Att (Falco)

31 Se con quell' occhio moro voi mi guardate un po'

Diavolessa, 3. Att (Falco)

32 Veleggiar, veleggiar, veleggiar secondo il vento

Amante di tutte, 1. Att (Eugenio)

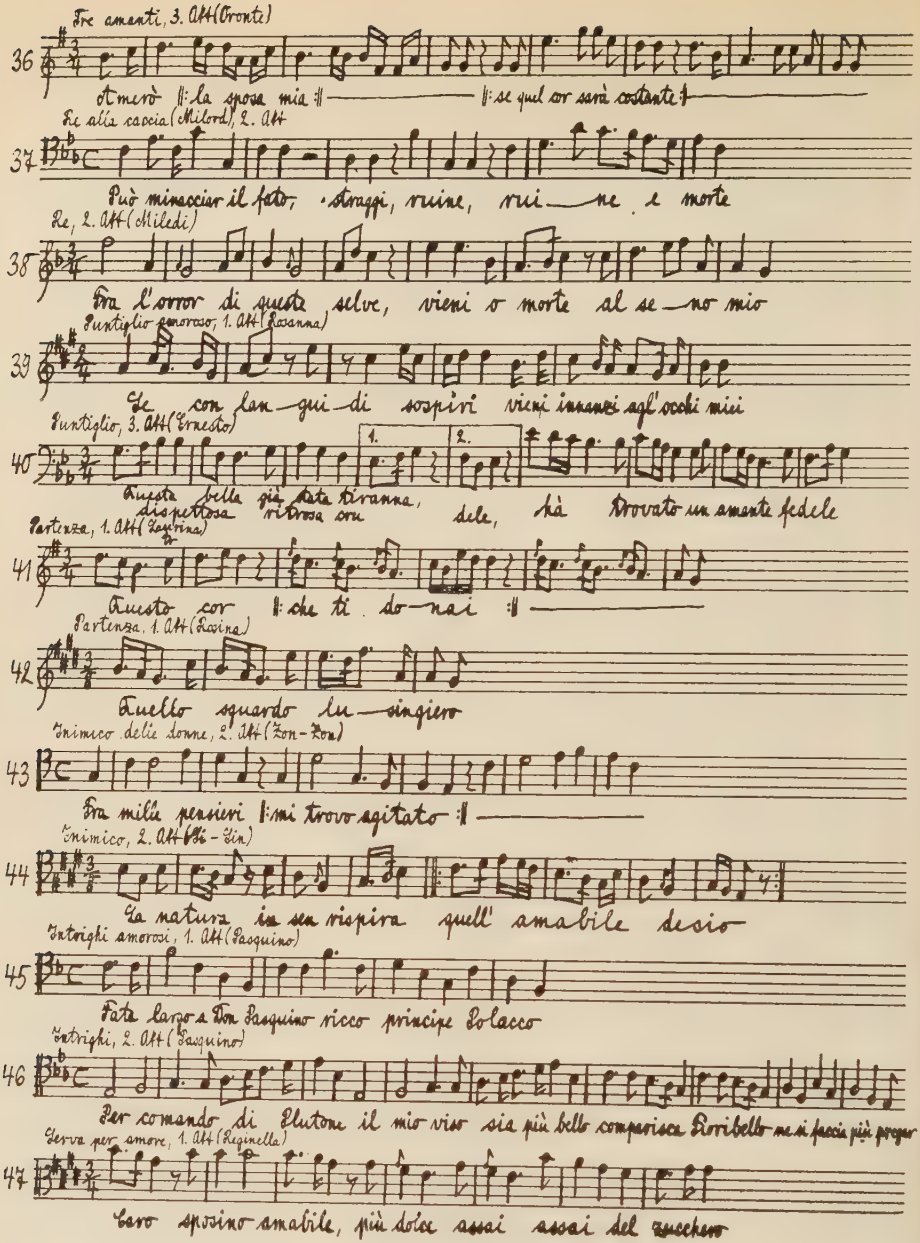
33 Eccomi a piedi tuoi un traditor son io

Amante, 2. Att (Lucinda)

34 Conoscerete un giorno, quanto, quanto fedel vi sia

Tre amanti ridicoli, 1. Att (Fronte)

35 Così fra l'onde e il vento



Tre amanti, 3. Att (Oronte)

36 Amerò ‖: la sposa mia :‖ ——— ‖: se quel cor sarà costante :‖ ———

Re alla caccia (Milord), 2. Att

37 Può minacciar il fato, stragi, ruine, rui — ne e morte

Re, 2. Att (Miledi)

38 Fra l'orror di queste selve, vieni o morte al se — no mio

Puntiglio amoroso, 1. Att (Rosanna)

39 Se con lan — gui — di sospiri vieni innanzi agl'occhi miei

Puntiglio, 3. Att (Ernesto)

40 Questa bella già stata tiranna, dispettosa ritrosa cru — dele, hà trovato un amante fedele

Partenza, 1. Att (Laurina)

41 Questo cor ‖: che ti do — nai :‖ ———

Partenza, 1. Att (Rosina)

42 Quello sguardo lu — singiero

Inimico delle donne, 2. Att (Zon-Zon)

43 Fra mille pensieri ‖: mi trovo agitato :‖ ———

Inimico, 2. Att (Si-Sin)

44 La natura in sen rispira quell' amabile desio

Intrighi amorosi, 1. Att (Pasquino)

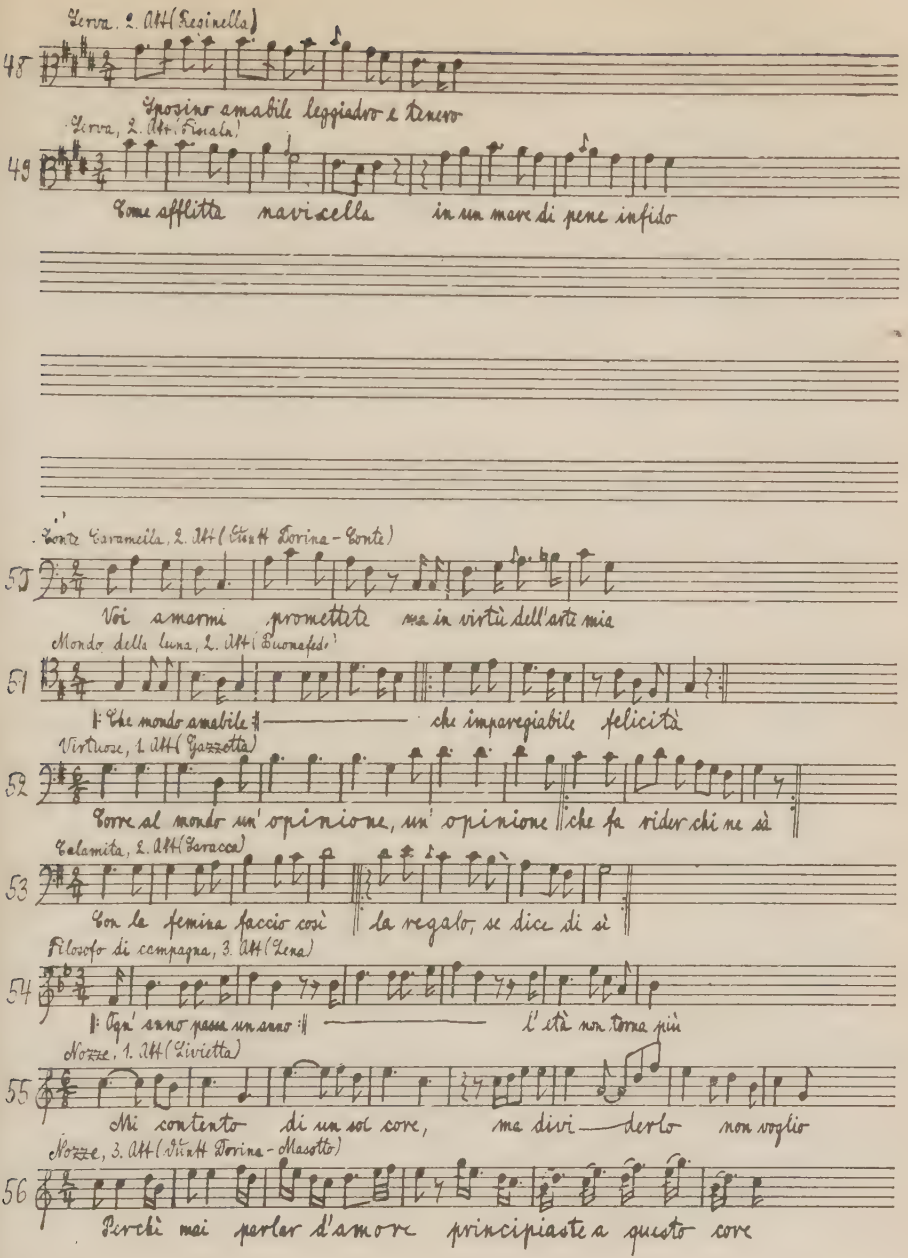
45 Fate largo a Don Pasquino ricco principe Polacco

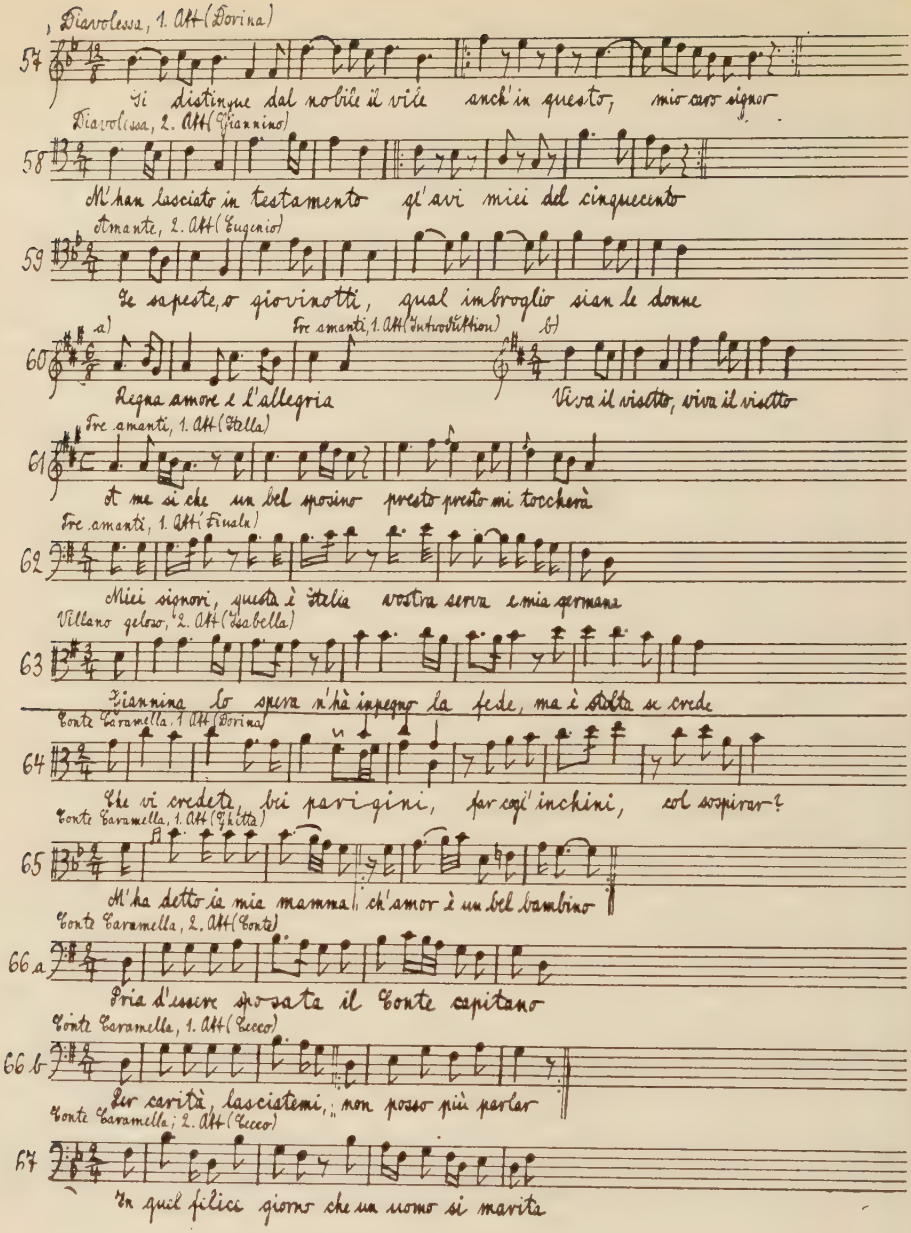
Intrighi, 2. Att (Pasquino)

46 Per comando di Plutone il mio viso sia più bello comparisca Fioribello ne si faccia più pregar

Serva per amore, 1. Att (Reginella)

47 Caro sposino amabile, più dolce assai assai del zucchero


Serva. 2. Akt (Resinella)
48
Sposino amabile leggiadro e tenero
Serva, 2. Akt. (Fiorila)
49
Come afflitta navicella in un mare di pene infido
Conte Carancila. 2. Akt (Etzdt Torino - Conte)
50
Voi amarmi promettete ma in virtù dell'arte mia
Mondo della luna, 2. Akt (Buonafede)
51
Che mondo amabile — che impareggiabile felicità
Virtuose, 1. Akt (Gazzetta)
52
Torre al mondo un' opinione, un' opinione che fa ridere chi ne sà
Calamita, 2. Akt (Foracca)
53
Con le femina faccio così la regalo, se dice di sì
Filosofo di campagna, 3. Akt (Lena)
54
Oggi sono passa un anno — l' età non torna più
Nozze, 1. Akt (Livietta)
55
Mi contento di un sol core, ma dirlo non voglio
Nozze, 3. Akt (Etzdt Torino - Massolo)
56
Perchè mai parlar d'amore principiaste a questo core


57 Diavolessa, 1. Att (Dorina)
Si distingue dal nobile il vile anch'in questo, mio caro signor
58 Diavolessa, 2. Att (Giannino)
M'han lasciato in testamento gl'avi miei del cinquecento
59 Amante, 2. Att (Eugenio)
Se sapeste, o giovinotti, qual imbroglio sian le donne
60 a) Tre amanti, 1. Att (Introduktion) b)
Regna amore e l'allegria
Viva il vistto, viva il vistto
61 Tre amanti, 1. Att (Stella)
E me si che un bel sposino presto presto mi toccherà
62 Tre amanti, 1. Att (Finale)
Miei signori, questa è Italia vostra serva e mia padrona
63 Villano geloso, 2. Att (Isabella)
Giannina lo sposa n'hà impegno la fede, ma è stolta se crede
64 Conte Caramella, 1. Att (Dorina)
Che vi credete, bei parigini, far cogl'inchini, col sospirar?
65 Conte Caramella, 1. Att (Giletta)
M'ha detto la mia mamma ch'amor è un bel bambino
66 a Conte Caramella, 2. Att (Conte)
Pria d'essere sposata il Conte capitano
66 b Conte Caramella, 1. Att (Lucco)
Per carità, lasciatemi, non posso più parlar
67 Conte Caramella, 2. Att (Lucco)
In quel felice giorno che un uomo si marita

Conte Caramella, 3. Akt (Dorina)

68

Io me non piacciono gli uomini semplici

Calamita, 3. Akt (Belinda)

69

Noi altre femmine, che siamo dritte, vogliamo gl'uomini un poco storti

Bagni, 2. Akt (Marubbio)

70

Voi altre femmine, su gl'anni passano, perdete il merito della beltà

Mozze, 2. Akt (Livietta)

71

Son una ra-gaz-zina, ragaz-zina, sì docile e bonina

Mozze, 3. Akt (Livietta)

72

Vi sarò grata per fin ch'io viva, per voi beata, contenta ognor

Amante, 3. Akt (Marchese)

73

Cosa direbbe la Spagna, la Francia

Tre amanti, 2. Akt (Rombo)

74

Vieni fuor, visetto amato, rasserena questo cuore

Marchese villano, 2. Akt (Valerino)

75

Da una tale ambasceria misurate chi ella sia

Re, 1. Akt (Riccardo)

76

Bellezze stizzose voi siete amorose

Re, 1. Akt (Giorgio)

77

Corpo di Bacco, son disperato, la molinara m'ha abbandonato

Mondo a r., 2. Akt (Aurora)

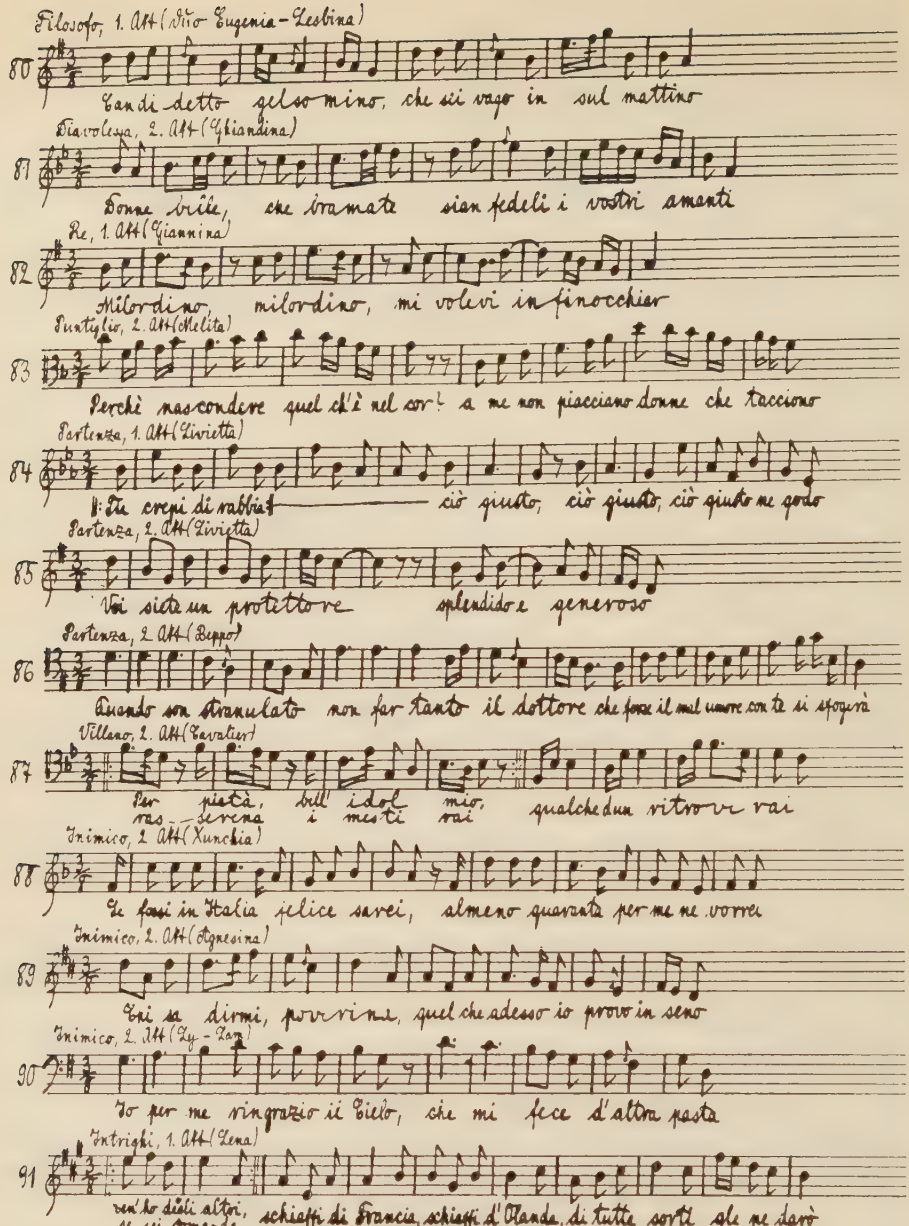
78

Quando vien la mia nemica, dite tosto: ah, ah! che l'uccido

Mondo a r., 2. Akt (Rinaldino-Giacinto-Graziosino)

79

Queste rose porporine ch'ho raccolte pel mio bene



Filosofo, 1. Att (Duo Eugenia-Lesbina)

80 Candi-detto gelsomino, che sei vago in sul mattino

Diavolessa, 2. Att (Ghiandina)

81 Donne belle, che bramate sian fedeli i vostri amanti

Re, 1. Att (Giannina)

82 Milordino, milordino, mi volevi in finocchier

Puntiglio, 2. Att (Melita)

83 Perchè nascondere quel ch'è nel cor? a me non piacciano donne che tacciono

Partenza, 1. Att (Livietta)

84 Tu crepi di rabbia ciò giusto, ciò giusto, ciò giusto ne godo

Partenza, 2. Att (Livietta)

85 Voi siete un protettore splendido e generoso

Partenza, 2. Att (Beppo)

86 Quando son stranulato non far tanto il dottore che forse il mal umore con te si sfogerà

Villano, 2. Att (Cavalier)

87 Per pietà, bell'idol mio, qualche dun ritrovarai
ras-serena i mesti rai

Inimico, 2. Att (Xunchia)

88 Se fossi in Italia felice sarei, almeno quaranta per me ne vorrei

Inimico, 2. Att (Agnesina)

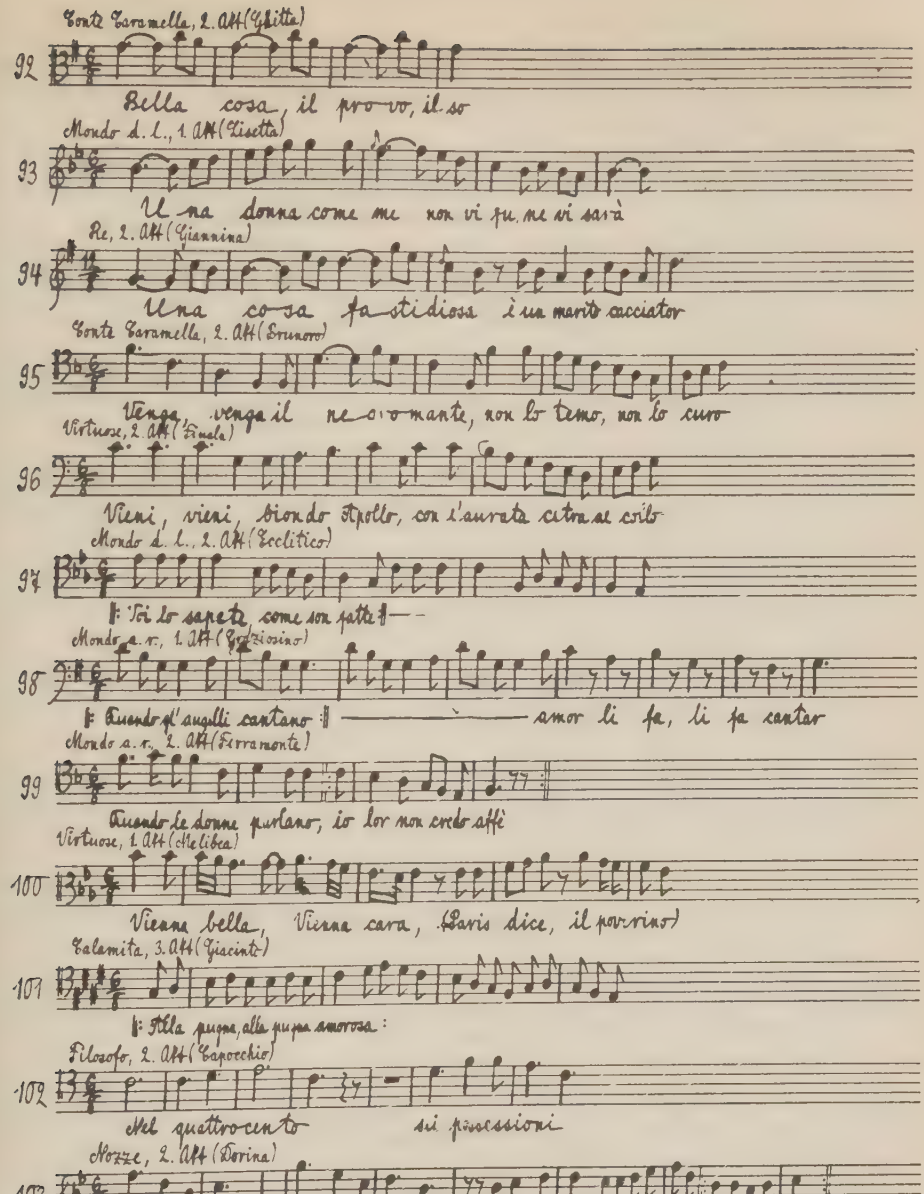
89 Chi sa dirmi, poverina, quel che adesso io provo in seno

Inimico, 2. Att (Ly-Lam)

90 Io per me ringrazio il Cielo, che mi fece d'altra pasta

Intrighi, 1. Att (Lena)

91 ven'ho degli altri, schiaffi di Francia, schiaffi d'Olanda, di tutte sorti gle ne darò
se sei comanda



Conte Caramella, 2. Att (Ghitta)

92 Bella cosa, il pro-vo, il so

Mondo d. l., 1. Att (Lisetta)

93 Una donna come me non vi fu, ne vi sarà

Re, 2. Att (Giannina)

94 Una cosa fastidiosa è un marito cacciator

Conte Caramella, 2. Att (Brunoro)

95 Venga, venga il ne-cro-mante, non lo temo, non lo curo

Virtuose, 2. Att (Finale)

96 Vieni, vieni, biondo Apollo, con l'aurata cetra al collo

Mondo d. l., 2. Att (Ecclitico)

97 ‖: Voi lo sapete, come son fatte ‖ — —

Mondo a. r., 1. Att (Graziosino)

98 ‖: Quando gl'augelli cantano :‖ ——— amor li fa, li fa cantar

Mondo a. r., 2. Att (Ferramonte)

99 Quando le donne parlano, io lor non credo affè

Virtuose, 1. Att (Melibea)

100 Vienna bella, Vienna cara, (Paris dice, il poverino)

Calamita, 3. Att (Giacinto)

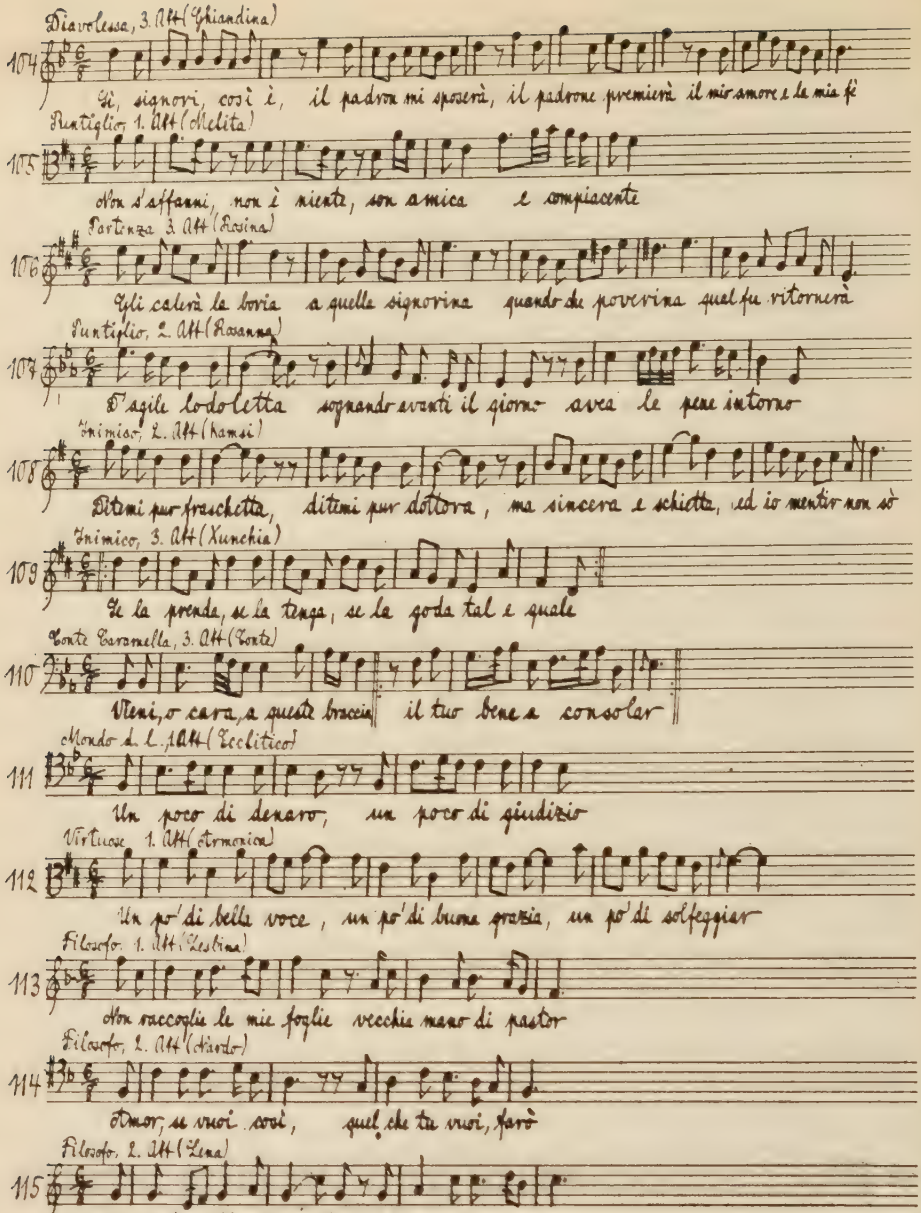
101 ‖: Alla pugna, alla pugna amorosa :

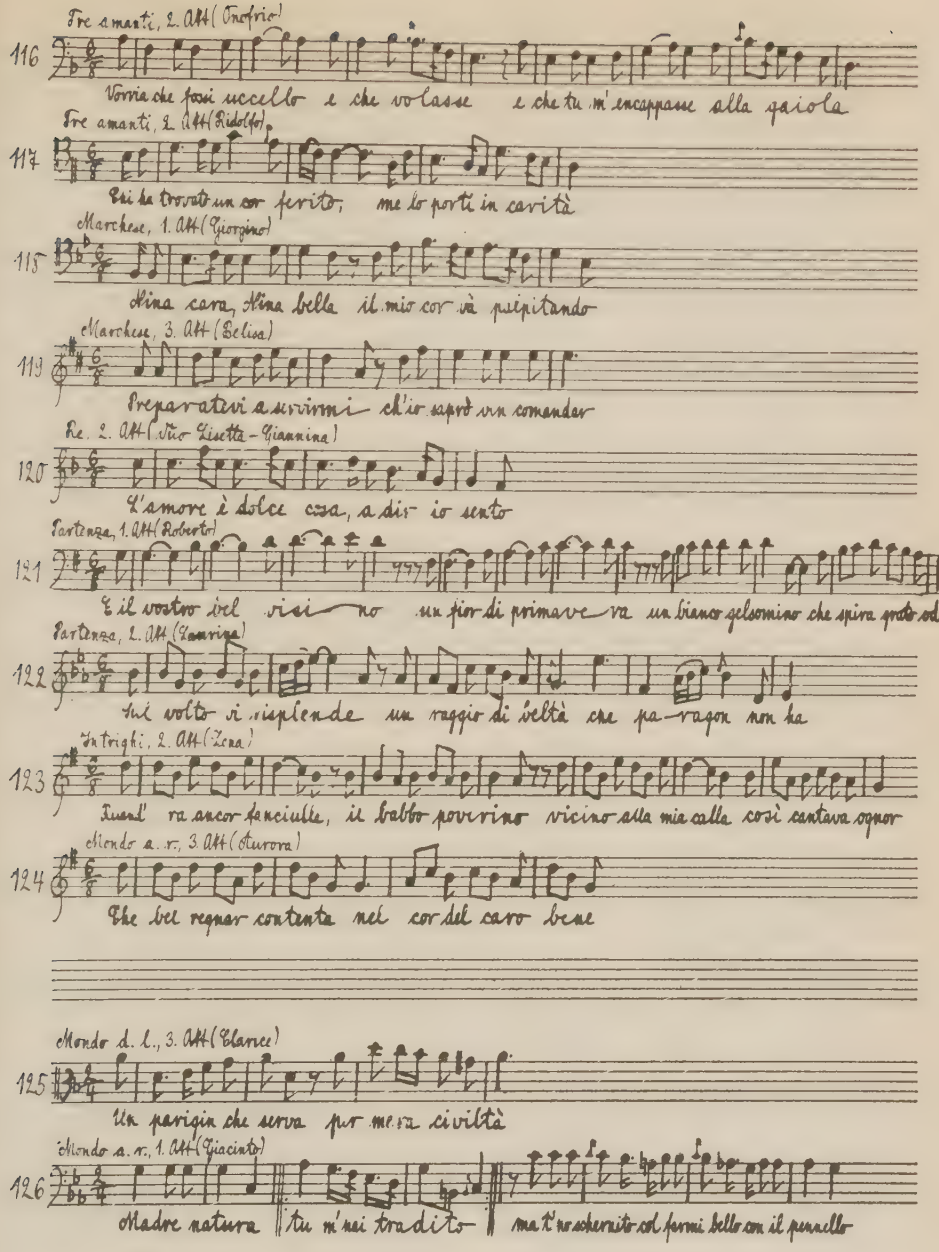
Filosofo, 2. Att (Capocchio)

102 Nel quattrocento sei possessioni

Nozze, 2. Att (Dorina)

103 ‖: Oh questa è bella :‖ se son zitella, m'hanno per questo da comandar!


Diavolessa, 3. Akt (Ghiandina)
Sì, signori, così è, il padron mi sposerà, il padrone premierà il mio amore e la mia fé
Buttiglio, 1. Akt (Melita)
Non s'affanni, non è niente, son amica e compiacente
Partenza 3. Akt (Rosina)
Egli calerà la boria a quelle signorine quando la poverina quel fu ritornerà
Buttiglio, 2. Akt (Rosina)
D'agile lodoletta sognando avanti il giorno avea le pene intorno
Inimico, 2. Akt (Ramai)
Ditemi pur frascheta, ditemi pur dottora, ma sincera e schietta, ed io mentir non sò
Inimico, 3. Akt (Xunchia)
Se la prenda, se la tenga, se la goda tal e quale
Conte Coronella, 3. Akt (Conte)
Vieni, o cara, a queste braccia il tuo bene a consolar
Mondo d. L. 1. Akt (Ecclitico)
Un poco di denaro, un poco di giudizio
Virtuose 1. Akt (Armonica)
Un po' di bella voce, un po' di buona grazia, un po' di solfeggiar
Filosofo 1. Akt (Lesbina)
Non raccoglie le mie foglie vecchia mano di pastor
Filosofo 2. Akt (Chiordo)
Amor, se vuoi così, quel che tu vuoi, farò
Filosofo 2. Akt (Lena)
La pastorella al prato col gregge se ne va



Tre amanti, 2. Att (Onofrio)

116 Vorria che fossi uccello e che volasse e che tu m'encappasse alla gaiola

Tre amanti, 2. Att (Ridolfo)

117 Chi ha trovato un cor ferito, me lo porti in carità

Marchese, 1. Att (Giorgino)

118 Nina cara, Nina bella il mio cor và palpitando

Marchese, 3. Att (Belisa)

119 Preparatevi a servirmi ch'io saprò ven comandar

Re, 2. Att (Duo Lisetta-Giannina)

120 L'amore è dolce cosa, a dir io sento

Partenza, 1. Att (Roberto)

121 E il vostro bel visi no un fior di primave ra un bianco gelsomino che spira grato odor

Partenza, 2. Att (Laurina)

122 Sul volto vi risplende un raggio di beltà che pa-ragon non ha

Intrighi, 2. Att (Zena)

123 Quand' ra ancor fanciulle, il babbo poverino vicino alla mia calla così cantava ognor

Mondo a. r., 3. Att (Aurora)

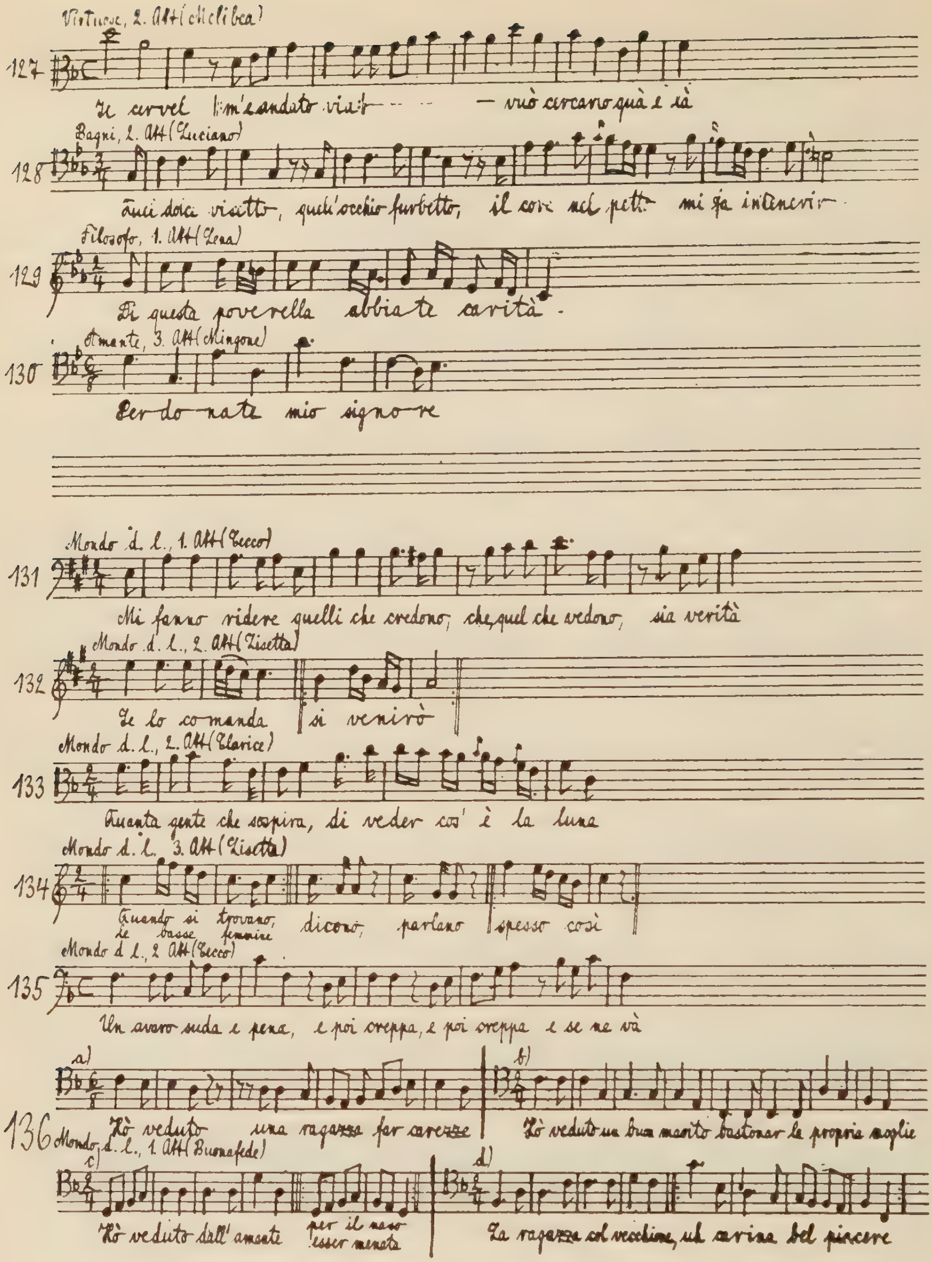
124 Che bel regnar contenta nel cor del caro bene

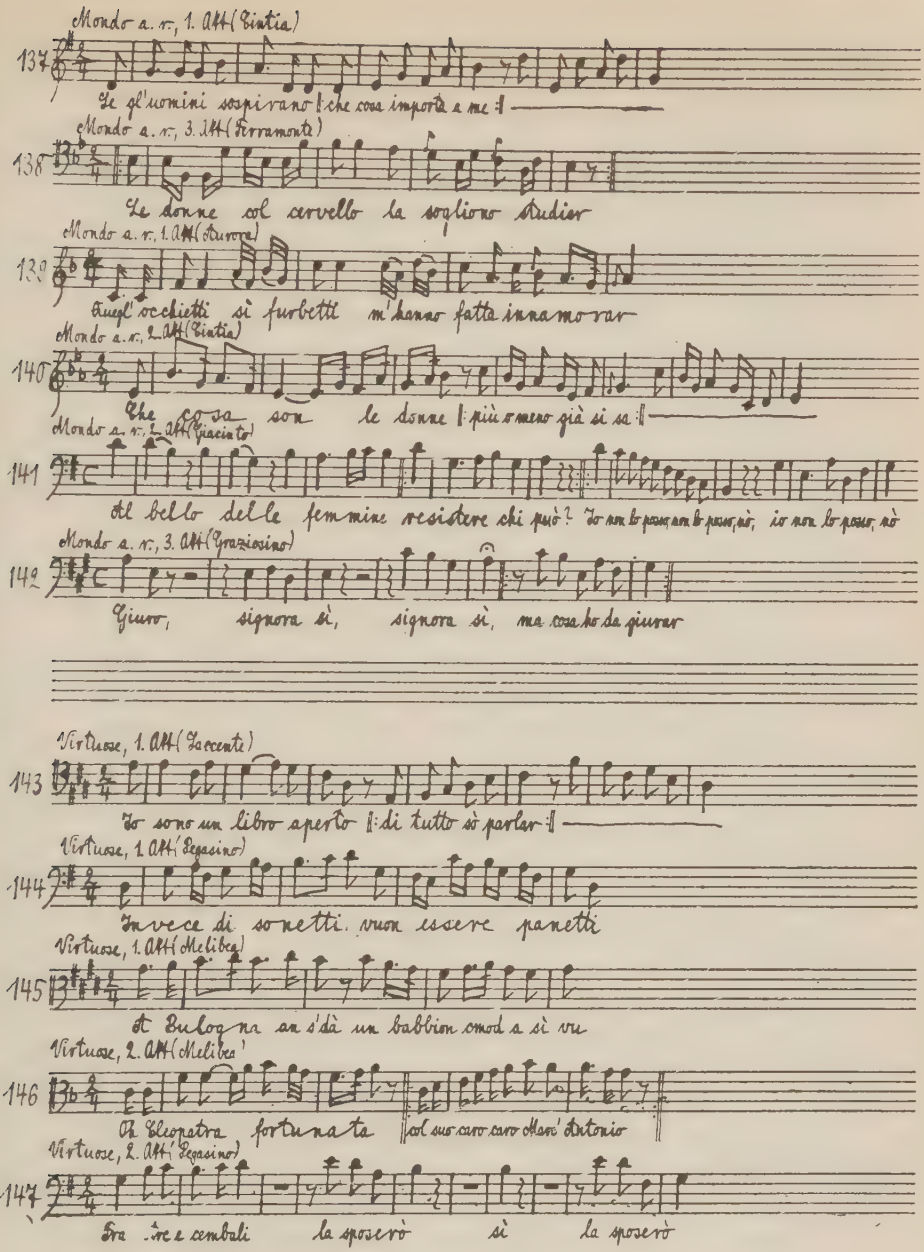
Mondo d. l., 3. Att (Clarice)

125 Un parigin che serva per mera civiltà

Mondo a. r., 1. Att (Giacinto)

126 Madre natura tu m'hai tradito ma t'ho schernito col farmi bello con il pennello


Virtuose, 2. Att (Melibea)
127
Il cervel m'è andato via — vuò cercarlo quà e là
Bagni, 2. Att (Luciano)
128
Quel dolce visetto, quell'occhio furbetto, il core nel petto mi fa intenerir
Filosofo, 1. Att (Lena)
129
Di questa poverella abbiate carità
Amante, 3. Att (Mingone)
130
Perdonate mio signore
Mondo d. L., 1. Att (Cecco)
131
Mi fanno vedere quelli che credono, che quel che vedono, sia verità
Mondo d. L., 2. Att (Lisetta)
132
Ve lo comanda sì venirò
Mondo d. L., 2. Att (Clarice)
133
Quanta gente che sospira, di veder cos' è la luna
Mondo d. L. 3. Att (Lisetta)
134
Quando si trovano le basse femmine dicono, parlano spesso così
Mondo d. L., 2 Att (Cecco)
135
Un avaro suda e pena, e poi crepa, e poi crepa e se ne và
136
Mondo d. L., 1. Att (Buonafede)
a)
Hò veduto una ragazza far carezze
b)
Hò veduto un buon marito bastonar la propria moglie
c)
Hò veduto dall' amante per il naso esser menata
d)
La ragazza col vecchione, ah carina del piacere



Mondo a. r., 1. Att (Tintia)

137 Se gl'uomini sospirano ‖: che cosa importa a me :‖

Mondo a. r., 3. Att (Ferramonte)

138 Le donne col cervello la sogliono studier

Mondo a. r., 1. Att (Aurora)

139 Quegl'occhietti sì furbetti m'hanno fatta innamorar

Mondo a. r., 2. Att (Tintia)

140 Che cosa son le donne ‖: più o meno già si sa :‖

Mondo a. r., 2. Att (Giacinto)

141 Al bello delle femmine resistere chi può? Io non lo posso, non lo posso, nò, io non lo posso, nò

Mondo a. r., 3. Att (Graziosino)

142 Giuro, signora sì, signora sì, ma cosa ho da giurar

Virtuose, 1. Att (Laccente)

143 Io sono un libro aperto ‖: di tutto sò parlar :‖

Virtuose, 1. Att (Pegasino)

144 Invece di sonetti vuon essere panetti

Virtuose, 1. Att (Melibea)

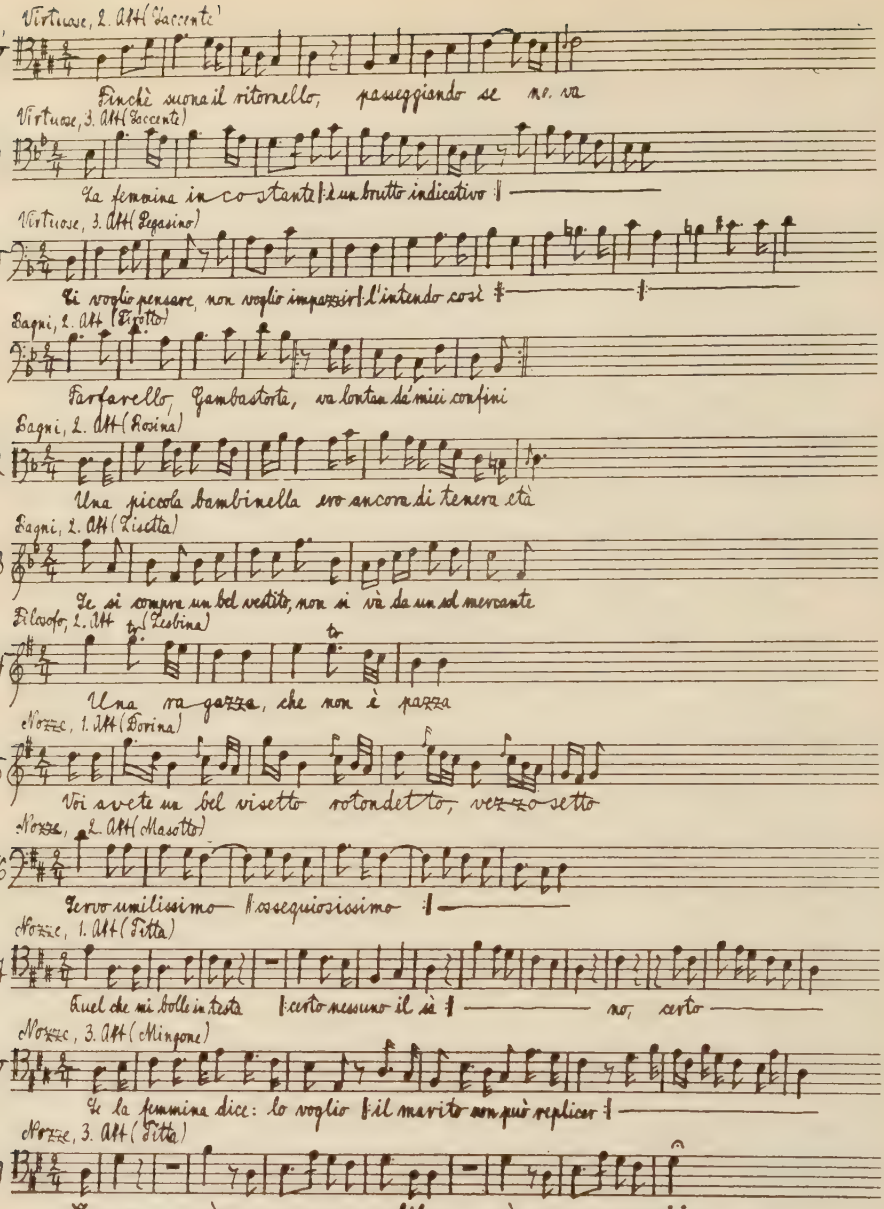
145 A Bulogna an s'dà un babbion cmod a sì vu

Virtuose, 2. Att (Melibea)

146 Oh Cleopatra fortunata ‖ col suo caro caro Marc'Antonio

Virtuose, 2. Att (Pegasino)

147 Fra tre e cembali la sposerò sì la sposerò



Virtuose, 2. Att (Taccente)

148 Finchè suona il ritornello, passeggiando se ne va

Virtuose, 3. Att (Taccente)

149 La femmina in costante ‖ è un brutto indicativo ‖ ——

Virtuose, 3. Att (Pegasino)

150 Ti voglio pensare, non voglio impazzir ‖ l'intendo così ‖ —— ‖ ——

Bagni, 2. Att (Pirotto)

151 Farfarello, Gambastorta, va lontan da' miei confini

Bagni, 2. Att (Rosina)

152 Una piccola bambinella ero ancora di tenera età

Bagni, 2. Att (Lisetta)

153 Se si compra un bel vestito, non si và da un sol mercante

Filosofo, 2. Att (Lesbina)

154 Una ragazza, che non è pazza

Nozze, 1. Att (Dorina)

155 Voi avete un bel visetto rotondetto, vezzosetto

Nozze, 2. Att (Masotto)

156 Servo umilissimo ‖ ossequiosissimo ‖ ——

Nozze, 1. Att (Titta)

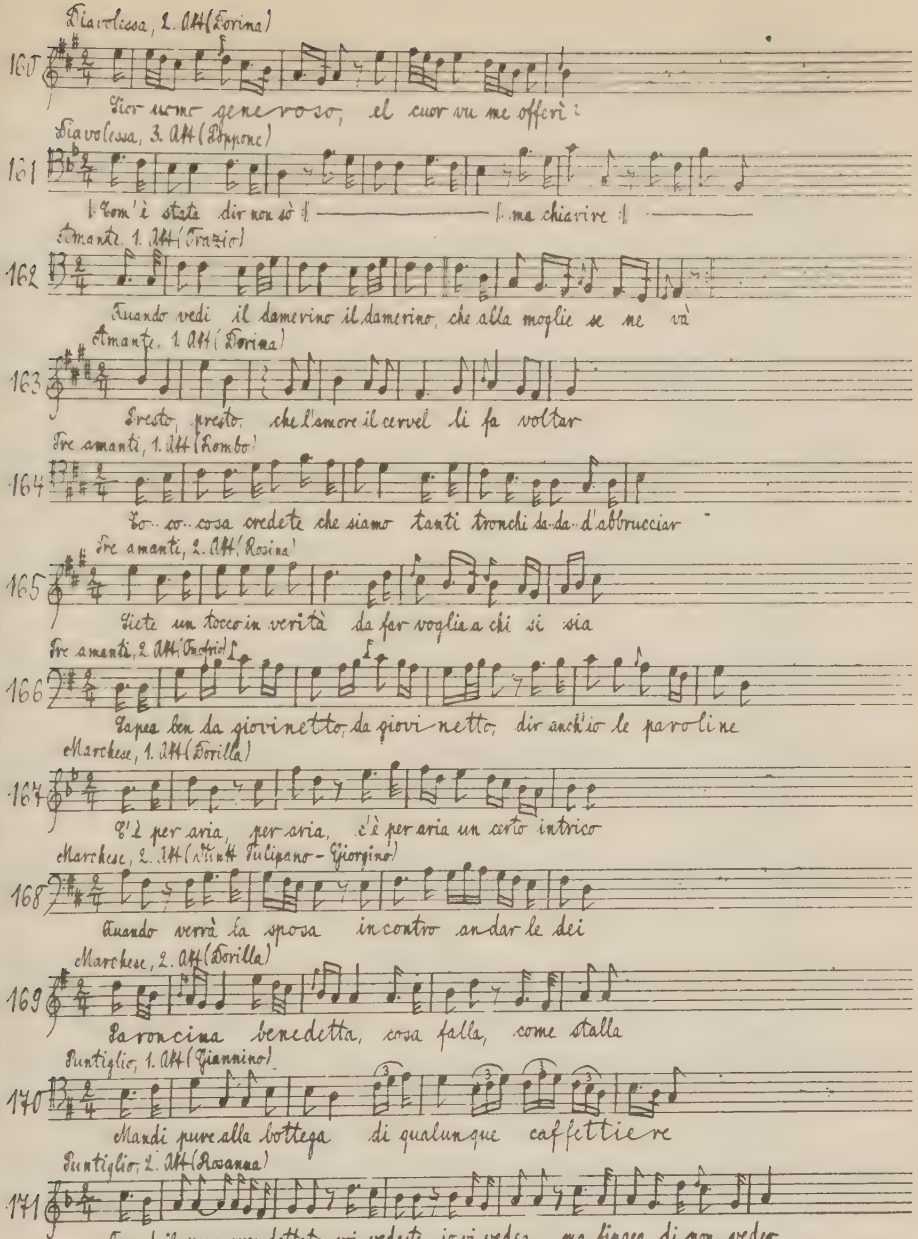
157 Quel che mi bolle in testa ‖ certo nessuno il sà ‖ —— no, certo ——

Nozze, 3. Att (Mingone)

158 Se la femmina dice: lo voglio ‖ il marito non può replicar ‖ ——

Nozze, 3. Att (Titta)

159 E ver, nò, non sono amabile, nò, non sono un parigin



Diavolessa, 2. Att (Dorina)

160 Sior uomo generoso, el cuor vu me offerì:

Diavolessa, 3. Att (Poppone)

161 Com'è stata dir non sò ——— ma chiarire ———

Amante, 1. Att (Orazio)

162 Quando vedi il damerino il damerino, che alla moglie se ne và

Amante, 1. Att (Dorina)

163 Presto, presto, che l'amore il cervel li fa voltar

Tre amanti, 1. Att (Rombo)

164 To-co-cosa credete che siamo tanti tronchi da-da-d'abbrucciar

Tre amanti, 2. Att (Rosina)

165 Siete un tocco in verità da far voglia a chi si sia

Tre amanti, 2. Att (Onofrio)

166 Sapea ben da giovinetto, da giovi-netto, dir anch'io le paroline

Marchese, 1. Att (Dorilla)

167 C'è per aria, per aria, c'è per aria un certo intrico

Marchese, 2. Att (Duett Tulipano - Giorgino)

168 Quando verrà la sposa incontro andar le dei

Marchese, 2. Att (Dorilla)

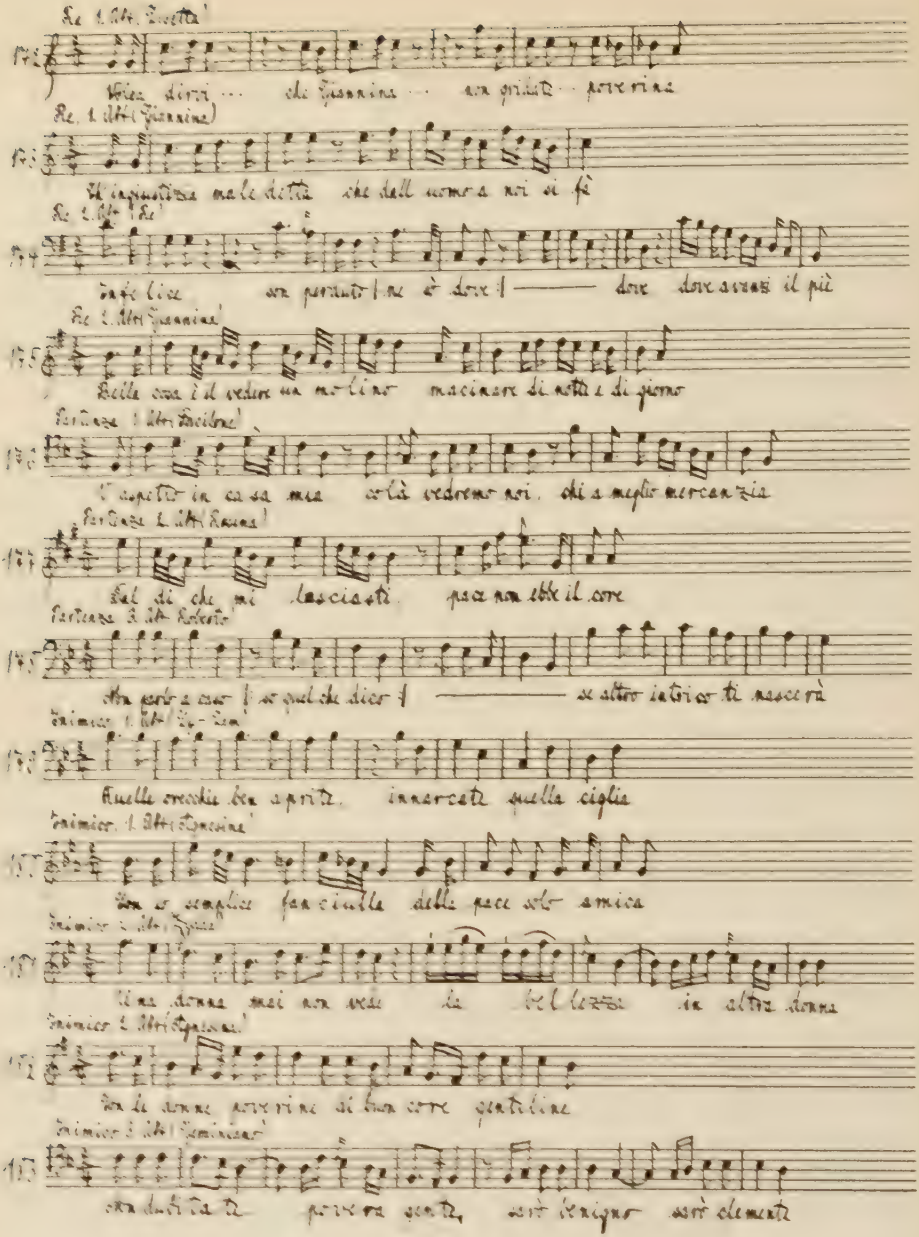
169 Paroncina benedetta, cosa falla, come stalla

Puntiglio, 1. Att (Giannino)

170 Mandi pure alla bottega di qualunque caffettiere

Puntiglio, 2. Att (Rosanna)

171 Quando il sogno avea dettato, voi vedeste, io vi vedea, ma fingea di non veder



Re 1. Abb. (Lisetta)

172 Volea dirvi ... che Giannina ... non gridate ... poverina

Re. 1. Abb. (Giannina)

173 Th'ingiustizia maledetta che dall'uomo a noi si fà

Re 2. Abb. (Re)

174 Infelice son perduto (ne sò dove) —— dove dove avanzi il piè

Re 2. Abb. (Giannina)

175 Bella cosa è il vedere un molino macinare di notte e di giorno

Partenza 1. Abb. (Facilone)

176 V'aspetto in casa mia colà vedremo noi, chi a meglio mercanzia

Partenza 2. Abb. (Rosina)

177 Dal dì che mi lasciasti pace non ebbe il core

Partenza 3. Abb. (Roberto)

178 Non parlo a caso (so quel che dico) —— se altro intrico ti nascerà

Inimico 1. Abb. (Ig.-Sam.)

179 Quelle orecchie ben aprite, innarcate quella ciglia

Inimico. 1. Abb. (Stgnesina)

180 Non so semplice fanciulla della pace solo amica

Inimico 2. Abb. (Fede)

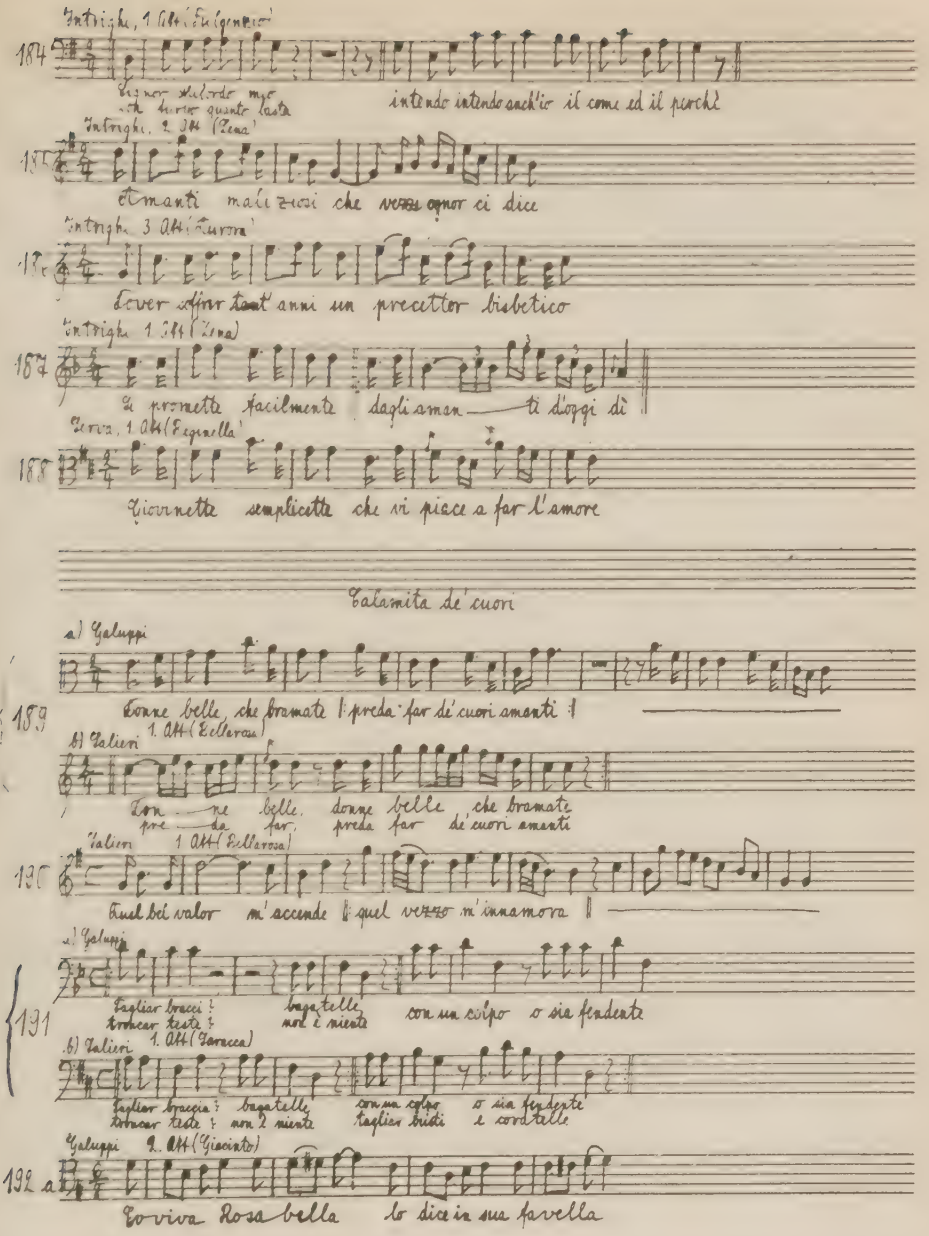
181 Una donna mai non vede la bellezza in altra donna

Inimico 2. Abb. (Stgnesina)

182 Son le donne poverine di buon core gentiline

Inimico 3. Abb. (Geminiano)

183 Non dubitate povera gente, sarò benigno sarò clemente



Intrighi, 1 Att (Fulgenzio)

184 Signor Milordo mio
non furbo quanto basta
intendo intendo anch'io il come ed il perchè

Intrighi, 2 Att (Zena)

185 Amanti maliziosi che vezzi ognor ci dice

Intrighi 3 Att (Aurora)

186 Dover soffrir tant' anni un precettor bisbetico

Intrighi 1 Att (Zena)

187 Ti promette facilmente dagli aman — ti d'oggi dì

Serva, 1 Att (Reginella)

188 Giovinette semplicette che vi piace a far l'amore

Calamita de' cuori

a) Galuppi

189 Donne belle, che bramate | preda far de' cuori amanti |

b) Valieri 1. Att (Bellarosa)

Don — ne belle, donne belle che bramate
pre — da far, preda far de' cuori amanti

Valieri 1 Att (Bellarosa)

190 Quel bel valor m'accende | quel vezzo m'innamora |

a) Galuppi

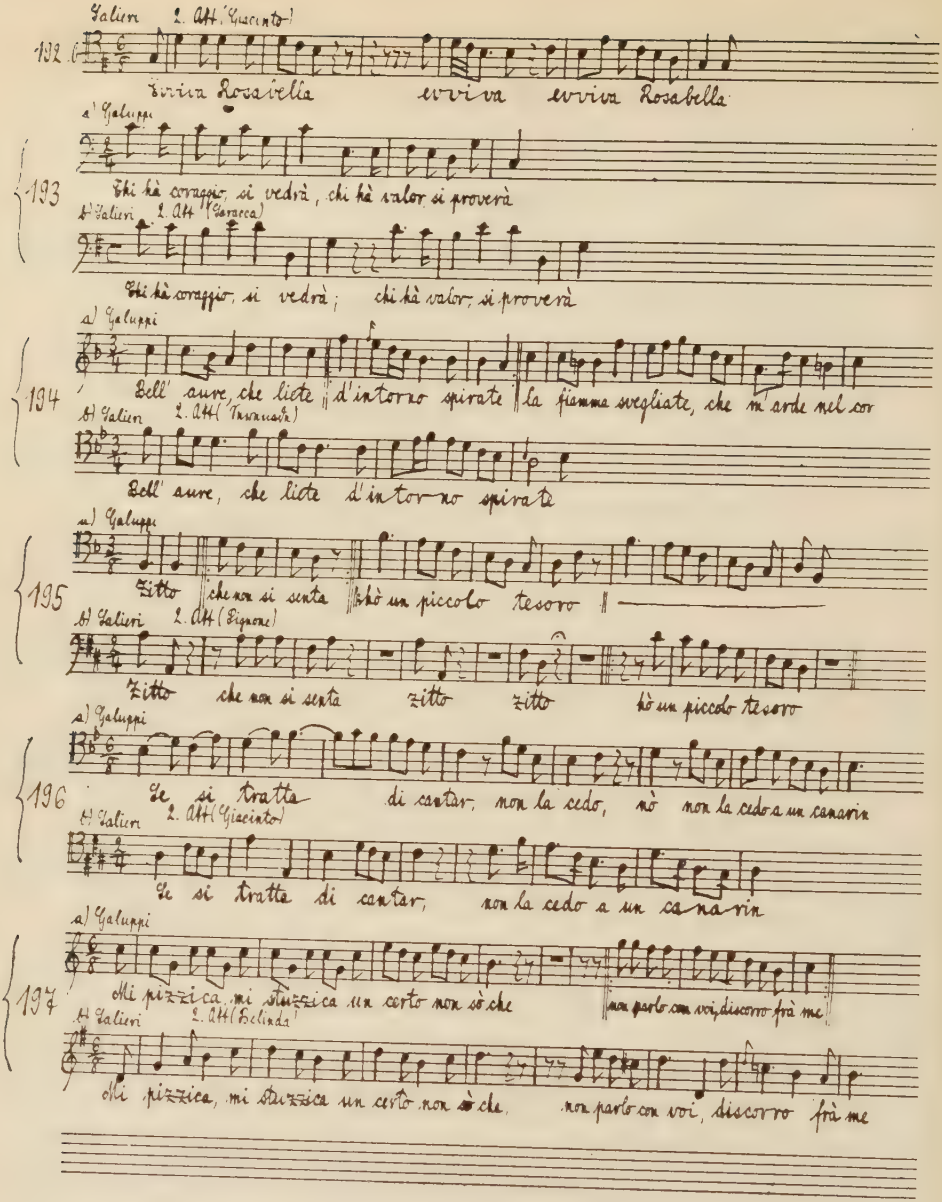
191 Tagliar bracci? bagatelle con un colpo o sia fendente
troncar teste? non è niente

b) Valieri 1. Att (Taracca)

Tagliar braccia? bagatelle con un colpo o sia fendente
troncar teste? non è niente tagliar bristi e coratelle

Galuppi 2. Att (Giacinto)

192 a Io viva Rosa bella lo dice in sua favella



Salieri 2. Att. (Giacinto)

192 Evviva Rosabella evviva evviva Rosabella

a) Galuppi

193 Chi hà coraggio, si vedrà, chi hà valor si proverà

b) Salieri 2. Att. (Saracca)

Chi hà coraggio, si vedrà; chi hà valor, si proverà

a) Galuppi

194 Bell' aure, che liete d'intorno spirate la fiamma svegliate, che m'arde nel cor

b) Salieri 2. Att. (Tarnuada)

Bell' aure, che liete d'intorno spirate

a) Galuppi

195 Zitto che non si senta hò un piccolo tesoro

b) Salieri 2. Att. (Pignone)

Zitto che non si senta zitto zitto hò un piccolo tesoro

a) Galuppi

196 Se si tratta di cantar, non la cedo, nò non la cedo a un canarin

b) Salieri 2. Att. (Giacinto)

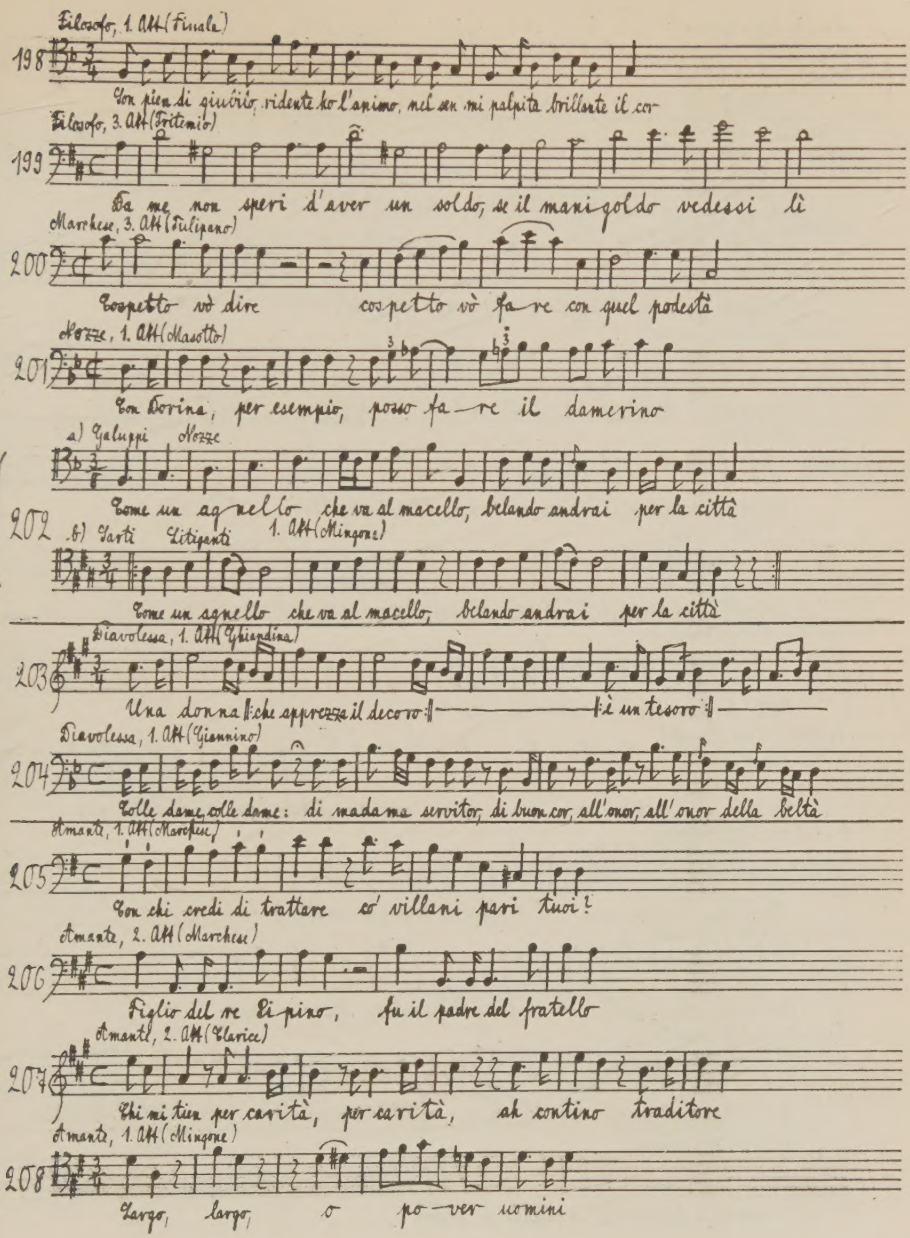
Se si tratta di cantar, non la cedo a un canarin

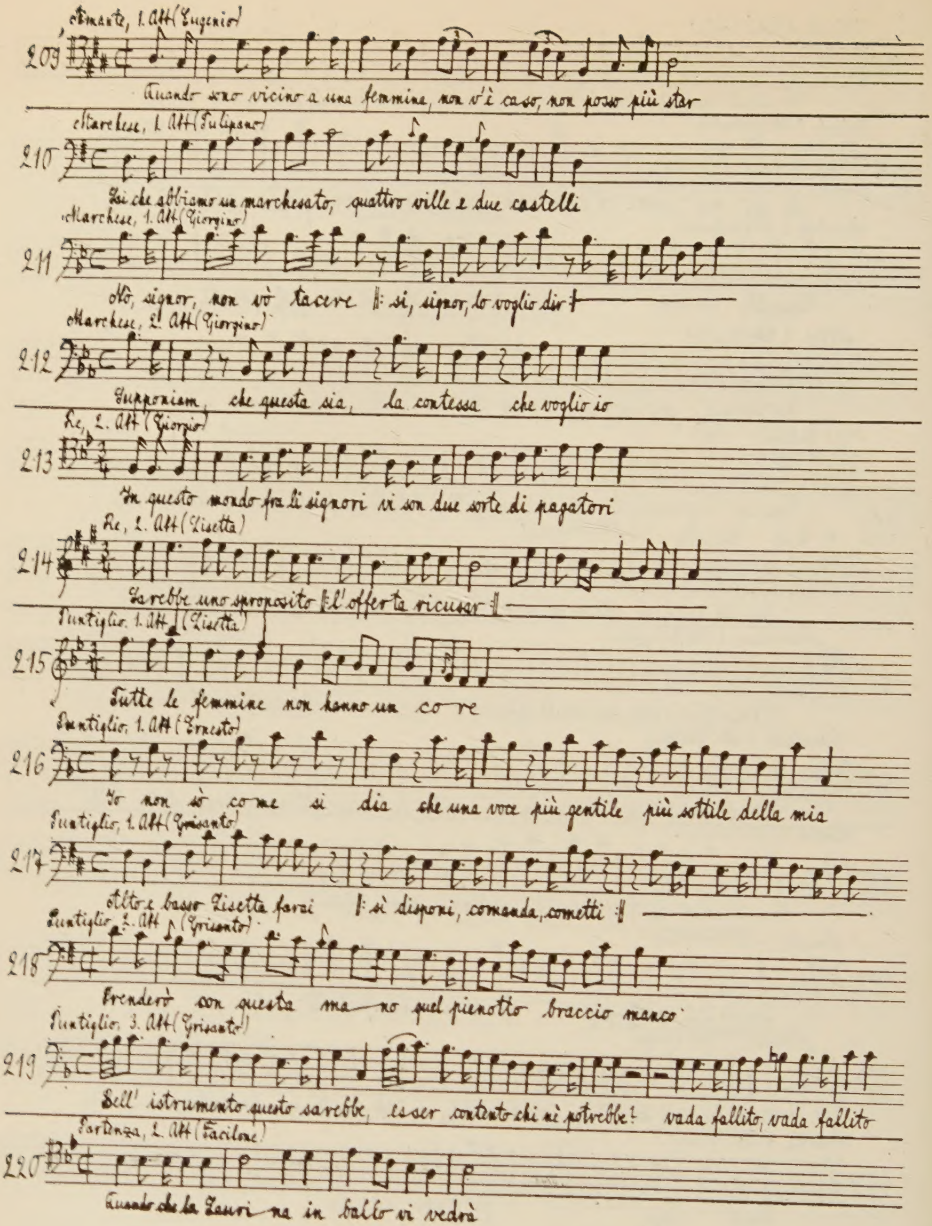
a) Galuppi

197 Mi pizzica, mi stuzzica un certo non sò che non parlo con voi, discorro frà me

b) Salieri 2. Att. (Belinda)

Mi pizzica, mi stuzzica un certo non sò che, non parlo con voi, discorro frà me


Filosofo, 1. Akt (Finale)
198
Con pien di giubilo, ridente ho l'animo, nel sen mi palpita brillante il cor
Filosofo, 3. Akt (Frittmilo)
199
Ba me non speri d'aver un soldo, se il marigoldo vedessi lì
Marchese, 3. Akt (Tulipano)
200
Cospetto vò dire cospetto vò fa re con quel podestà
Mozze, 1. Akt (Masotto)
201
Con Dorina, per esempio, posso fa re il damerino
a) Galuppi Mozze
202
Come un agnello che va al macello, belando andrai per la città
b) Sarti Litiganti 1. Akt (Mingone)
Come un agnello che va al macello, belando andrai per la città
Diavolessa, 1. Akt (Giacinta)
203
Una donna che apprezza il decoro è un tesoro
Diavolessa, 1. Akt (Giannino)
204
Colle dame, colle dame: di madama servitor, di buon cor, all'onor, all'onor della beltà
Amante, 1. Akt (Marchese)
205
Con chi credi di trattare co' villani pari tuoi!
Amante, 2. Akt (Marchese)
206
Figlio del re Pipino, fu il padre del fratello
Amante, 2. Akt (Clarice)
207
Chi mi tien per carità, per carità, ah contino traditore
Amante, 1. Akt (Mingone)
208
Largo, largo, o po ver uomini



Amante, 1. Aff (Eugenio)

209 Quando sono vicino a una femmina, non v'è caso, non posso più star

Marchese, 1. Aff (Tulipano)

210 Sì che abbiamo un marchesato, quattro ville e due castelli

Marchese, 1. Aff (Giorgino)

211 Nò, signor, non vò tacere ‖: sì, signor, lo voglio dir :‖

Marchese, 2. Aff (Giorgino)

212 Supponiam, che questa sia, la contessa che voglio io

Re, 2. Aff (Giorgio)

213 In questo mondo fra li signori vi son due sorte di pagatori

Re, 2. Aff (Lisetta)

214 Sarebbe uno sproposito ‖: l'offerta ricusar :‖

Puntiglio, 1. Aff (Lisetta)

215 Tutte le femmine non hanno un co re

Puntiglio, 1. Aff (Ernesto)

216 Io non sò come si dia che una voce più gentile più sottile della mia

Puntiglio, 1. Aff (Grisanto)

217 Alto e basso Lisetta farai ‖: sì disponi, comanda, cometti :‖

Puntiglio, 2. Aff (Grisanto)

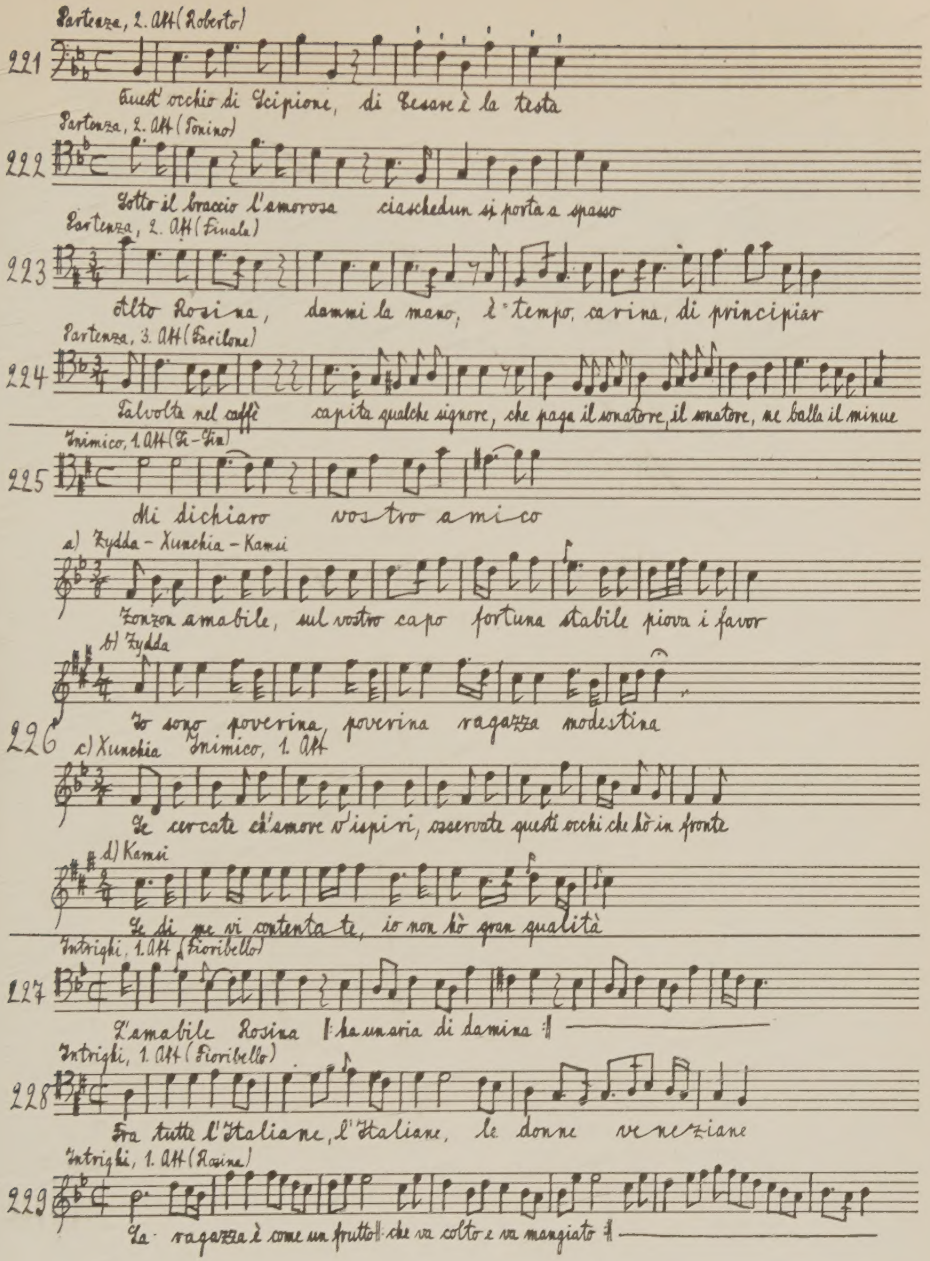
218 Prenderò con questa ma no quel pienotto braccio manco

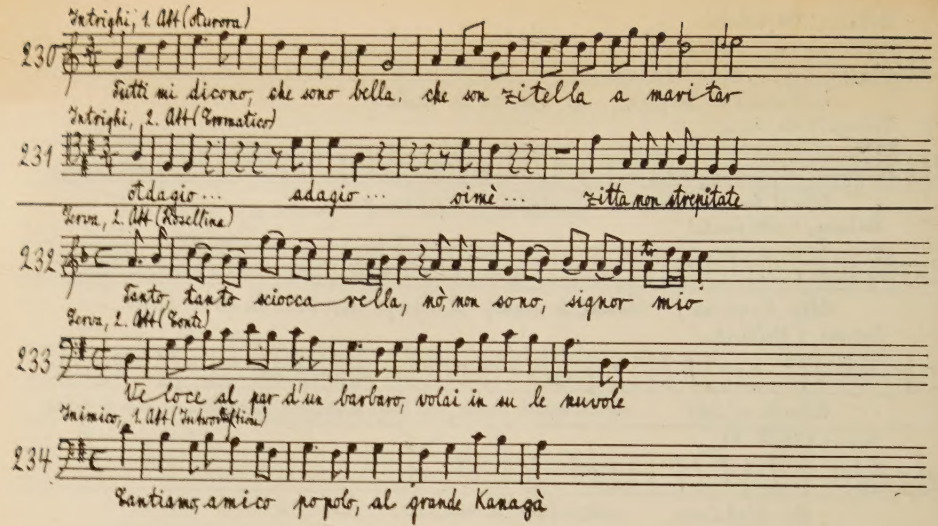
Puntiglio, 3. Aff (Grisanto)

219 Dell' istrumento questo sarebbe, esser contento chi nè potrebbe? vada fallito, vada fallito

Partenza, 2. Aff (Facilone)

220 Quando che la Zauri na in ballo vi vedrà


Partenza, 2. Akt (Roberto)
221
Quest' occhio di Scipione, di Cesare è la testa
Partenza, 2. Akt (Torino)
222
Sotto il braccio l'amorosa ciaschedun si porta a spasso
Partenza, 2. Akt (Finale)
223
Olto Rosina, dammi la mano, è tempo, carina, di principiar
Partenza, 3. Akt (Basilio)
224
Talvolta nel caffè capita qualche signore, che paga il sonatore, il sonatore, ne balla il minue
Inimico, 1. Akt (Fi-Fa)
225
Mi dichiaro vostro amico
a) Zydda - Xuachia - Kamii
Zonzon amabile, sul vostro capo fortuna stabile piova i favor
b) Zydda
Io sono poverina, poverina ragazza modestina
226
c) Xuachia Inimico, 1. Akt
Se cercate d'amore v'ispiri, osservate questi occhi che hò in fronte
d) Kamii
Se di me vi contenta te, io non hò gran qualità
Intrighi, 1. Akt (Fioribello)
227
L'amabile Rosina ha un aria di damina
Intrighi, 1. Akt (Fioribello)
228
Fra tutte l'Italiane, l'Italiane, le donne veneziane
Intrighi, 1. Akt (Rosina)
229
La ragazza è come un frutto che va colto e va mangiato



Intrighi, 1. Att (Aurora)

230 Tutti mi dicono, che sono bella, che son zitella a maritar

Intrighi, 2. Att (Tromatico)

231 Adagio... adagio... oimè... zitta non strepitate

Serva, 2. Att (Rosellina)

232 Tanto, tanto sciocca rella, nò, non sono, signor mio

Serva, 2. Att (Tonte)

233 Veloce al par d'un barbaro, volai in su le nuvole

Inimico, 1. Att (Intervention)

234 Tantiamo, amico popolo, al grande Kanagà